

٤٤

يونيو ١٩٨٦

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي

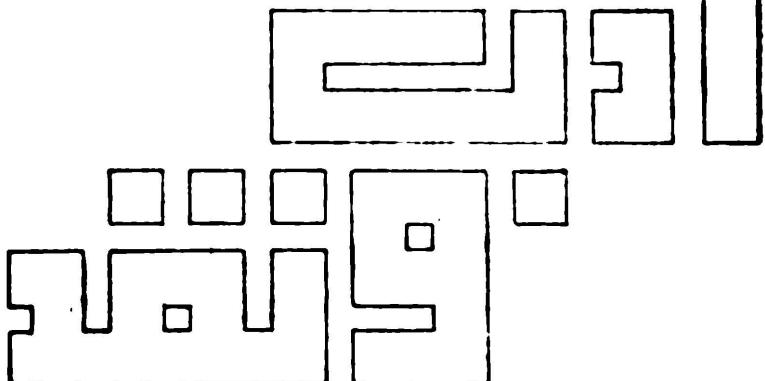
* النضال من أجل الحرية فريدة النقاش *

* حوار بين سيمون دي بوفوار وسارتر عن المرأة والحب *

* شعراً السبعينيات .. مواصلة الحوار *

د. حامد يوسف أبو أحمد

* ملف عن الحركة الأدبية في دمياط ..



مجلة كل المثقفين العرب
بصدد حزب التجمع الوطني الديمقراطي ملحوظة

العدد الثاني والعشرون

السنة الثالثة

يونيو سنة ١٩٨٦

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفنة الزيارات
ملك عبد العزيز

بإشراف د. فضي
أحمد عزالعرب

سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

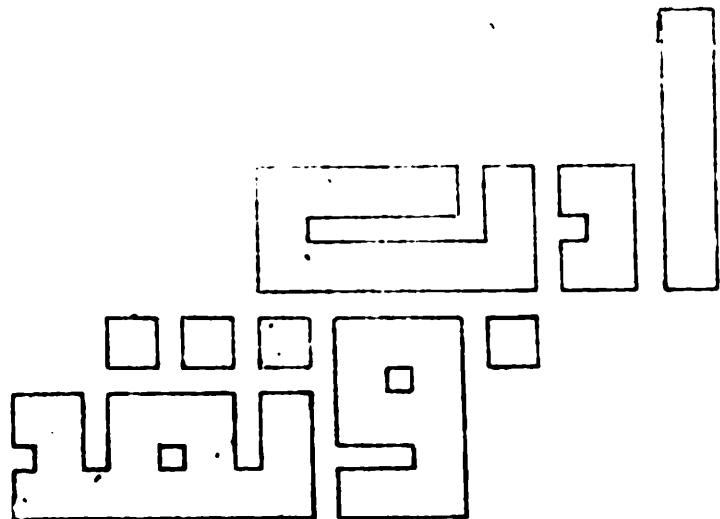
مدير انتشار

فريدة النقااش

الراسلات : مجلة أدب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة

أسعار الاشتراكات لسنة واحدة ١٢ عدد

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



بصدر ما حزب التجمع الوطني الشعبي الودي - العدد السادس

في عدداً من المدارس

صفحة

- * افتتاحية : النضال من أجل الحرية ٤
- * فريدة النقاش ٤
- * العرس الذي لا ينتهي : قراءة في القصيدة
للفلسطينية المعاصرة ٧
- رفعت سالم ٧
- * الحركة الأدبية في دمياط : قراءة في ملف قديم أنيس أحمد البياع ٤١
- * ثلاثة قصص ليوسف القط : حجرة
حزمة النور ٥١
- ٥٣
- ٥٥
- * قصة قصيرة : حكاياتان عن مقابلة عربي مع
الحضر وتبادل الرأي والمشورة ٥٨
- محسن يونس ٥٨
- * شعر : رباعية للتفتح والانقسام ٦٤
- السيد النماص ٦٤
- * قصة قصيرة : تراكمات ٦٧
- مصطفى الأسمري ٦٧



صفحة

- * قصة قصيرة : رجل في سبتمبر ٠٠ أو الرجل الذي مشى على رجليه احمد زخلول الشيطي ٧٨
- * شعر : من كتاب المرانى عيد صالح ٨١
- * قصة قصيرة : الاعدام بقصا حسين البتاجي ٨٢
- * قصة قصيرة : الهروب طاهر السقا ٨٩
- * للثقافة الوطنية والتعليم ٠٠ في ساحة التحديث ملاحظات سوسيولوجية الحسيني عبد العال ٩٩
- * عن المسرح في دمياط محمد الشربيني ١٠٧
- * حوار بين سيمون دي بوفوار وسارتر عن المرأة والحب ٠٠ وأشياء أخرى ! ترجمة : ليلى للشريبينى ١١٣
- * شعراً السبعينيات : مواصلة للحوار (الجزء الاول) د. حامد يوسف ابو احمد ١٢٣
- * دليل المصطلحات الادبية ترجمة واعداد : احمد الخميسى ١٤٥

افتتاحية

النضال من أجل الحرية

فريدة النقاش

يخرج هذا العدد اليكم وقد تصاعدت اشكال النضال السياسي والنقابي والثقافي من اجل الحرية في بلادنا . وكسبت الحركة الوطنية والتقدمية موقع جديدة ٠٠ في الوقت الذي تزداد فيه - رغم القبضة الظاهرية - عزلة السلطة الحاكمة عن الشعب وتزايد اشكال عدم الرضا وفقدان الثقة فيما هو قائم ، ويصبح المزاج الشعبي أكثر حدة ، وتعبيره عن السخط أكثر حرارة وصباً حيث تزداد المسافة اتساعاً من الاحلام - حتى الصغيرة منها - وامكانية تحقيقها ، بين الواقع للتعيس والمصور الوهمية الجميلة التي تروجها السلطة سواه عن الاستقلال وهي تابعة ، لو عن الرخاء والبؤس كالماء ، او عن الاستقرار والتواتر خانق ٠

ولكن علينا ان نحذف ٠

فقد أصبح النضال من لجل الحرية شعاراً وممارسة عملية لاعداد متزايدة من المثقفين بالمعنى الشامل على امتداد المعمورة ، وفي بلادنا ، وهو الخبز اليومي لعدد متزايد من الكتاب والمحكرين الامريكيين الذين كانوا منذ عشرين عاماً يعطون في صفوف الحركة اليسارية وانتقلوا منذ سنوات

وبحمامة مشهودة وبمساندة من هنرى كيسنجر الى صفوف اليمين . ودافعوا حتى عن التوجهات العسكرية المتزايدة لادارة ريجان لينسفوا صورة المتقين كمدافعين عن السلام وعرفتهم الساحة الفكرية والسياسية باسم « المحافظين الجدد » ، ولهم اشباه كثيرون في كل بلدا ن أوروبا الغربية ومقلدون متحسون في بلدان العالم الثالث .

فمن اي حرية يدافع مؤلا ، وعن اي حرية ندافع نحن ، من اي موقع ينطلق مؤلا ، ومن اي موقع ننطلق نحن ؟ .

يدافع مؤلا ، عن حرية رأس المال العالمي وعن حقه باسم هذه الحرية فتهشيم رأس كل من يقف في طريقه افرادا وشعوب ، وتمdemم الانتاجية العالمية وللوفرة الاقتصادية التي تتخلق في مجتمع رأسمالى صناعى متتطور بقدرتة العسكرية النووية المتزايدة وللتى يهدى بها عملا او ضمنا حركة التحرر الوطنى وعسكر الاشتراكية كله - تمدهم بقوة الرمان البراجماتى الساحر على التأثير في قطاعات واسعة من الجمامير الامبرالية التي يرضعونها ذلك اللبن المسكر المسحوم حول « صلاح » ، الامبرالية والحاجة الماسة لها منهم ايضا يتمترسون وراء ابراج الكنائس ويعزفون نغماتهم على ايقاع اجراسها ويلتقون بحمية حول الحور « القدرى للتبشيرى التطهيرى » ، « للتاريخى » ، الذى تقوم به الامبرالية الان لتنقذ العالم اجمع من وصمة الوباء الالحادى الذى تنشره الاشتراكية وتهدى به مملكة السماء ، وهنا - وبقوة للهام خاصة - يندرج مفهوم الحرية الفردية للعدمية القديم للذى انتربن بحرية السوق مع نشوء الرأسمالية ، من سياق حرية جماعية ذات رسالة اجتماعية محلية ورسالة عالمية جديدة ، وتصبح نضالا ويلتبس - لأول مرة - مع مفهوم الحرية الاجتماعية الشاملة للذى اكتشفت اسسه ودعت اليه الاشتراكية العلمية .

إن الالتباس فن وانتقام الرجعية لفن الالتباس يلقى علينا نحن عبء ازالته التزوج لتخفيص « حريتنا » من براثنه المراوغة الخلابة . والتقى تجر إليها جماهير واسعة في حالة الجزر .

شهدت حيلتنا الفكرية انتقالات عاصفة مشابهة من موقع اليسار الى موقع اليمين في خضم المعركة الضارية ضد التبعية والطفيلية والفساد ، ووجدنا من يدافع عن « حرية » ، « للملك » ، دون حدود على شرط ان يدفع المالك حق المجتمع ، فكيف سوف يدفعه .

سوف لا نقدم اجابة مشابهة لاجابة المحافظين الجدد والذين يطلقون على انفسهم اسم القوة الاخلاقية الجديدة . . . تلك الاجابة التى تقول

٠٠٠ علينا أن نقول على الواقع الأخلاقي والديني عند الملك الكبار
ليدفعوا للضرائب ويمولوا صناديق لزكاة .

* * *

ولكن حريتنا نحن تختلف ، والنضال الواقعى المتصاعد من أجلها
يقول بصحتها العامة ان في التاريخ القريب او في المستقبل المنظور حيث
تتجه البشرية بثبات نحو الاشتراكية انها حرية الطبقات الكارهة
وأنعماتها من ربيقة الاستغلال بكل صورة ، تلك الحرية الوحيدة التي تتبع
لطاقات الشعب أن تزمر وتتفتح وتبدع في كل اليابين بما يفوق أى خيال
الحرية التي توفرها لجميع الناس الملكية العامة لوسائل الانتاج .

هل يتامل الأدباء والمبدعون هذه الحقيقة ، وهل ينغمرون من الآن
فصاعدا في النضال من أجل « حريةهم » ؟

ما ان يتوصل الأديب الى عملية ادراج طوعية لتطوره لفرد كمثقف
مبعد في عملية التطور الاجتماعي ليصبح حرية لخاصة جزءاً أصيلاً من
هذه الحرية الاجتماعية الا ويكون قد خطأ خطوه الحاسمة في اتجاه خلق
الأدب العظيم اذا توفرت الأدوات فالواقع الموضوعي يطرح هذه الامكانيات
بوفرة .

* * *

.. الذن

هنا الوردة ٠٠٠ هنا الحرية الصعبة ٠٠ هنا ، سوف يجد الأديب
نفسه مطالبًا في خضم عملية بناء عالمه بأن يخوض المعركة نتو الآخرى من
أجل الحرية حيث تكشف له الرؤية الواقعية لصراعات الحياة بصورة
متقدمة عن وجوه متبالية لهذه المعركة ، تارة على صعيد الروح ، وتارة
على صعيد الفكر ، وأخرى على صعيد السياسة ورابعة على صعيد العلاقة
بين الرجل والمرأة ٠٠ وخامسة وعاشرة ، وفي كل من هذه المعارك سيصطدم
وعيه النقدى ٠٠ وعيه الشيبوب بحقيقة أن الحرية التي تطلب فرسانا
ومقاتلين حتى في تفاصيل الحياة اليومية ليست شيئاً فردياً خاصاً به
كتشخص واقعى أو ببطاله كشخصيات خيالية إنما هي مسألة ممارسة
اجتماعية شاملة تعود في عمقها إلى صراع القوى والطبقات الذي يولد
صراعاً بين وجهات النظر والمصالح والموقف من العالم وأفاقاً للحرية -
للحريـة التي هي أثمن ما دافع عنه المفكرون والأدباء العظام على امتداد

التاريخ والقى ترفعها الرجعية الآن راية مضلة تستر بها كل اشكال
عوانها عليها هي بالذات . . .

ان هذا الكفاح النظم من أجل الحرية الذى يسهم كفعل في اسقاط
المفاهيم القديمة لا بد أن يصب في طاحونة العالم الجديد المنشود القادم .
ومن أجل هذا المهد الجليل علينا ان نجتهد لكن يتوجه اليانا لكي
يكون مفهومنا للحرية وللنضال من اجلها سائدا وسيدا في خضم هذا
الكفاح فيتوجه الفعل اليانا الى التحرر الشامل ، الى الملكية العامة
لوسائل الانتاج ، الى صلاح أخلاقي يتلمس في الحياة على التوزيع
العادل للثروة . . . الى الاشتراكية ، الى حيث تتفتح وتزهر كل الطاقات
البدعة والخلقة للشعب .

فريدة النقاش



العرس الذي لا يذهب هم

قراءة في القصيدة الفلسطينية المعاصرة

رفعت سلام

يمثل الشعر الفلسطيني المعاصر حجر عثرة أمام النقد الأدبي العربي ، فتكتشف أمامه سوءات هذا النقد ، ومكامن أزماته وأمراضه المزمنة ، دون أن يفلح النقد في إضاءة الشعر أضاءة حقيقة . فيما ينبع الشعر في أضاءة الأبعاد الداخلية للنقد الأدبي أضاءة موحية وجارحة . يصبح الشعر — بذلك — نقداً للنقد الأدبي العربي ، فيما يقف هذا النقد عاجزاً عن اداء دوره الطبيعي في مواجهة الشعر الفلسطيني . ولا يرجع هذا الأمر الى استعصار الشعر الفلسطيني على المعالجة النقدية ، بقدر ما يرجع الى افتقاد النقد الأدبي العربي المعاصر للمنهج النقدي الذي يمكن من معالجة الشعر الفلسطيني — اولاً — كنوعية ابداعية نوعية مستقلة — ثانياً — عن النعماليات الاجتماعية الأخرى ، بما يقتضى من امكانية الروط المباشر والميكانيكي بين الشعر والحركة السياسية ، ويمكن — ثالثاً — من معالجته في انتماشه العربي العام ، وتميزه الخاص في فلسطينيته ، في آن .

انهى غياب الملحق الاول الى اعتبار الشعر الفلسطيني فنالية سياسية . بالدرجة الأولى ، ونفي معلاليته الابداعية⁽¹⁾ . اصبح منطلق النظر للشعر الفلسطيني منطلقاً سياسياً ، باعتباره محض أداة سياسية ، بالمعنى المباشر ، يفرض عليه مهام الدعاية والتحريض السياسيين ، ويتطلب منه ، او يذكر فيه الوضوح وال المباشرة ، بما هو اداة جماهيرية ،

ويعلى من شأن الفكرة السياسية التي تنطوى عليها القصيدة ، لتصبح هي القصيدة . وفقاً لذلك ، تصبح القصيدة فعلاً نابعاً للفعل السياسي ، أو تصبح صورته اللغوية ، ليس من منطق تكامل الفعل الانساني ، وإنما من منطق تراثب هذا الفعل وفقاً للأولوية . وينتفي – بذلك – الشعر كعملية أولى من الفعاليات الإنسانية .

وأفضى غياب الملمح الثاني ، والذي يترتب – إلى حد كبير – على غياب الأول ، إلى فصل الشعر الفلسطيني عن العربي ، واعتباره « التموج الشعري » ، على نحو يهدى الشعر العربي خارج الجماعة الفلسطينية ، ويضفي هالة من القداسة الزائفة على كل ما يصدر عن الشعراء الفلسطينيين . وتتعدى خطورة هذا الملمح مجال النقد الأدبي إلى المجال السياسي . فطرح هذا الموقف – على صعيد النقد الأدبي – يفضي إلى ضمئية القول – سياسياً – بالانفصال الفلسطيني عن الجسد العربي ، أو بالاكتفاء العربي عن فلسطين ، أو العكس . أما رفع الشعر الفلسطيني إلى حد المثالية ليحتل وحده مساحة الشعر العربي كلها ؛ فلا يقل خطلاً عن رفع الرائد – ذهنياً – ليستوعب النهر الكبير .

كان لهذا التطرف النقدي – والذي وصفه محمود درويش بـ « الفضيحة »^(٢) – جذوره العame التي ترب في المناخ السياسي العربي السائد ، حينما انفجر هذا الشعر « فجأة » في أنحاء العالم العربي ، عشية هزيمة ١٩٦٧ وصعود المقاومة الفلسطينية المسلحة ، بما هو مناخ لم تتضح الرؤية فيه على غير ملامح الانكشار ، بما يصبح معه الانزلاق إلى المبالغات المتطرفة من كل نوع ، وعلى كل صعيد ، امكانية واقعية . وتتضاعف هذه الامكانية – في ذلك الحين – إذا ما تعلق الأمر بالفعل الفلسطيني . مقاومة مسلحة أو أدباً ، حيث فلسطين هي الجرح والحلم العربي مما .

وكان لهذا التطرف جذوره التقاديمية الفكرية ، في سيادة النزعات الانطباعية المزاجية والبراجماتية في النقد الأدبي العربي . فالانطباعية المزاجية ، بما تفتقر إلى المعيار الموضوعي ، تعتمد الذوق الخاص للناقد وانطباعاته أداة للتحليل والتقييم . تصبح الذات – هنا – هي محور العملية النقدي ومنطلقاتها الأساسية . ويصبح العمل النقدي تجلينا للذات الناقدة – بما هي ذات – لا اضاءة للعمل الفني . ويصبح التطرف النقدي امكانية واقعية في الافتقار إلى معيار موضوعي للنقد الأدبي . وفي ذلك ، تمثل البراجماتية التقديمية الوجه المقابل المضى إلى

نفس النتيجة . فهذه النزعة المتشبة في النقد تزعزع عن العدل الادنى ما سوى توجيهه السياسي ؛ باعتباره محض اداة سياسية مباشرة . ويسبع مدى التوانق السياسي بين الناقد وتوجهات العمل الادنى — موضع النقد — هو اساس التحليل والتقييم التقديرين . واذ غابت البراجماتية على الاتجاهات التقديمية — عامة — غان جذور المتطرف النتدى تد وجدت ارضا خصبة للازدهار .

وكان طبيعيا ان يفرخ هذا التطرف التقى(٢) نظرنا مضادا ، حاوى التقى من أهمية الشعر الفلسطينى داخل «الارض المحتلة» ، منطلقا بدوره من النظرية السياسية الميكانيكية ، اي — ايضا — من الذات .

فالشعر الفلسطينى داخل الأرض المحتلة — عند غالى شكرى « لا يتصل بمعنى المقاومة الا من قبيل المجاز »(٤) ، ولكنه شعر «معارضة» ، « ذلك ان هذا الشعر وبدعه .. لا تتحدد نقطة انطلاقه من المقاومة التحريرية الشاملة للوجود اليهودى ، وانما من المعارضه التامة للدولة الصهيونية . وفرق كبير بين هذه النقطة وتلك في الانطلاق نحو تقييم شعرهم »(٥) . أما فدوى طوقان « فهى شاعرة « مقاومة » لا تتوقف عند حدود المعاشرة » . والمقاومة « في شعر « معين بسيسو » تشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر » ، « غلقد » قرر هذا الشاعر منذ البداية ان يكون شاعر المقاومة على المستويين القومى والاجتماعى . نجاعت ثورته — من ثم — اشمل من ثورة زملائه في الوطن المحتل » . « على هذا النحو يختلف معين بسيسو — حسب موقعه الذى اختاره لنفسه — عن شعراء الأرض المحتلة ومواقعهم التى اختاروها لأنفسهم » .

وبالتى شنواز هذا التطرف المضاد — اولا — من اتخاذ «المسكن» اساسا لتقدير ما يرى المؤلف انه الموقف السياسي للشاعر ، ثم — ثانيا — من اتخاذ المؤلف ما يرى انه الموقف الانساني للشاعر اساسا لتقدير التقى للشعر، الذى يأخذ بدوره طابعا سياسيا فجأ . اما الأعمال الشعرية ذاتها فتنقى — وفقا لهذا النهج — كاساس للتحليل والتقييم التقديرين . ويقود هذا النهج — على نحو مزاجى حافل بالتناقضات — الى اجتناء الظاهرة الواحدة — «الشعر الفلسطينى المعاصر» — الى جزئيات متنافرة ، تحكمها علاقة التضاد والاختلاف المفتعلة ، والتي لا تستند الى الواقع موضوعى ، فيما تقوم على تصورات ذهنية مفترضة . ويصبح الجهد التقى — بذلك — جهادا في اخلاق تقسيمات وهيبة ،

وافتلال توصيفات سياسية . تفتقر الى الحد الادنى المتماسك^(٦) يتم استقطابها على نحو آلى على الشعر الفلسطينى .

ومن زاوية اخرى ، يصف ادونيس الشعر الفلسطينى بأنه «امتداد لشعر التحرر الوطنى الذى عرفه العرب طيلة النصف الماضى من هذا القرن . وليس شمرا ثوريا » . هو — بمعنى آخر — « شعر احتجاج ودفاع عن الحرية المغتصبة او المضطهدة » . اما الثورية . نيجنتها « الشعر الذى يواكب الحركة (المقاومة الفلسطينية) . اى يخلق معاذلا ثوريا باللغة ، يفكك البنية الحضارية العربية الموروثة^(٧) .

ووجه القصور المنهجى في هذه النظرة يكتشفه — اولا — واقع ان «البنية الحضارية» لاى مجتمع لا تتفكر بفعل اى «عادلات لفوية» ، حيث تستند اللغة و «البنية الحضارية» ، كلاهما ، الى بنية اجتماعية ، تشملهما معا . فلا تلك اللغة ، او «معادلها الثورى» — في هذه الحالة — تفكك «البنية الحضارية» ، بمعزل عن اساسهما الاجتماعى المشترك . ووجه القصور المنهجى في هذه النظرة يكتشفه — ثانيا — واقع ان الخطر الذى يهدى هؤلاء الشعراء — بل والوجود الفلسطينى والعربى ذاته — لم يكن هو «البنية الحضارية العربية الموروثة» ، ولكن — تحديدا — «البنية الصهيونية الوافدة» . فالبنية العربية داخل الأرض المحتلة — بالذات — لم تكون عقبة في وجهه «الثورى» ، بل احتضنت وافرحت — بفعل وضعها التاريخي الخاص — كافة اشكال المقاومة الشعبية ، سياسيا وعمدريا وثقافيا . اى انها — في هذه الحالة — مناخ ثورى ، لا يستدعي الهدم ، وانما يتوجب الدعم . ولعل ما يزيد في تحديد هذا الخطر ان ادونيس — نفسه — يرى ان حركة المقاومة الفلسطينية تجسد التفتح الثوري العربى على صعيد الابداع بالعمل ، حيث « مهمه المقاوه — الثورة ان تذجر الواقع السياسى — الاقتصادي وتغيره^(٨) . وذلك يعني — بالاشارة الى ان حركة المقاومة الفلسطينية لم تتوجه ، حقا ، سوى الى تغيير وتحقيق الواقع الاسرائيلي ، لاالعربى — يعني ذلك ان الشعراء الفلسطينيين لم يخطئوا بدورهم — وفقا لادونيس وواقع الحال — التوجه ، وتحديد وجه الخطر الحقيقى ، لا الذهنى ، يصبح تفكك «البنية الحضارية العربية الموروثة» من ثم — مهمة ذهنية غير ملقة على عاتق الشعر الفلسطينى ، المثقل بمهام الواقعية ، وان تكون — ربما — ملقة على عاتق الشعر الاسرائيلى ، دن اجل ترسيخ البنية الصهيونية الوافدة ، على اطلال العربية .

من ناحية اخرى ، يؤكد وضعية النقد الادبي العربي المتردية ، والى عانى منها الشعر الفلسطيني ضمن معاناة الشعر العربي كله ، ان هذا النقد قد التزم – في بعض صوره – منهجية «مدرسة تقليدية» ، في مواجهة ظاهرة الشعر العربي الجديد ، غير التقليدية . وهى منهجية تقوم على تفتيت العمل الشعري الى جزئيات متاثرة ، سواء على صعيد رؤية العالم ، او كيفية تحقتها ، لتتبادر القصيدة ما بين الموقف من الزمن ، والطبيعة ، والمرأة . والوطن ، الى الموقف من اللغة ، والرمز ، والايقاع ، والصورة ، والاسطورة ، والترااث ، الخ(٩) . تضييع الفساحة – بذلك – من اجل نحص كث شجرة على حدة . ويعجز النقد عن رؤية الكل فى القصيدة ، لانهماكه فى الجزئى و "التنصيلى" .

ذلك يعني – في تقديرنا – ان نقد انشعر العربي المعاصر يحتاج الى مراجعة نقديّة منهجية شاملة ، تكون مقدمة للتوصل الى منهج علمي موضوعي ، لا يخضع لميل الفرد الذاتية الضيقة ، وانطباعاته وتأملاته الذهنية المجردة ؛ ورؤاه الجزئية والمدرسيّة التقليدية . ذلك يعني ، ايضا ، ان ملامح الشعر الفلسطيني وقسماته الاتزال – كما ملامح الشعر العربي وقسماته – بعيدة عن التحديد النقدي الحقيقي .

وفي ذلك ، نطمح الى ان تكون هذه الدراسة مدخلا اوليا امثل هذه القراءة النقدية للشعر الفلسطيني ، لتجد استكمالها فيما يمكن ان تشيره من حوار ، وكتابات اخرى .

اولا : رؤية العالم

١ - انقسام العالم :

تتحدد هوية العالم في الشعر الفلسطيني المعاصر(١٠) في انقسامه على ذاته . وهو انقسام حادث ، لا اصلي ، طارئ ، لا قديم . انقسام متعدد المستويات والابعاد ، لكنه يقوم – في جميع مستوياته وأبعاده – على انقسام اأساسي بين المفترض – فاعل الاغتصاب ، والمفترض – موضع الاغتصاب . وتنشر الانقسامات الثنائية المنسادة – انطلاقا من هذا الانقسام الاولى – لتفطى مستوىيات وابعاد القصيدة . فالمعنى هو النقيض للوطن ، والافتراض هو العد المقابل للانقسام ، والسجن هو تهديد الحرية ، والشرطة نقىض الأطفال ، والصمت نقىض الغناء والكلام ، والذكريات والواقع ، والماضى والحاضر ،

والسلسلة والمتسللة ، والامتناعية والضياع ، والصرخ والسكوت . والغزاء والفرح (11) . وقد تصاعد هذا الانقسام — منطلقاً من وضعية الاحتلال الاستيطاني الإسرائيلي لفلسطين — إلى حد الوضع الوجودي . الذي يسم كل تجليات الوجود الإنساني والطبيعي ، وليمتد — في تداخله الحميم — إلى مناطق التاريخ والجغرافيا ، خالقاً معها حواراً مشتركاً .

يكسب العالم في القصيدة — بذلك — بعدين متميزين ، متضادرين :

الأول : بعد الفلسطيني الخامس ، الذي يكشف عن وضعية الإنسان الفلسطيني ، بما هو فلسطيني يخوض عبر وضع إنساني فريد في شذوذه ، شذوذ الاستيطان الإسرائيلي نفسه . فهو أما محكوم بالمنافق الغربية ، وأما محكوم بالمنفى في وطنه ، فيما يمتلك المهاجرون إلى وطنه كافة حقوق المواطننة التي سلبته منه .

الثاني : بعد الإنسان العام ، الذي ينطوي على مشتركات القهر الإنساني ، في بعديه التاريخي والجغرافي ، في تجربة الإنسان المقهور المركبة من وضعية القهر ووضعية المقاومة . ومن ثم ، تصبح وجوه «أوديسبيوس» و«اسكترون» و«جولييان» و«تيودراكيس» و«فيتكونج» و«بول روبيسون» و«روما» و«بورسعيد» و«حقوق» و«لوركا» .. مرايا تكشف الوجه الفلسطيني ، تمنحه جذوره الإنسانية العميقه والمنتشرة . وينطوي الاهتداء الشعري إلى الارتباط بتراث النضال الإنساني على أهمية بالغة في بناء القصيدة . فإذا يكشف هذا التراث عرضية الاغتصاب ، ومآلاته التاريخي ، فإنه يحول دون أن يتحول التناول الشعري بالمستقبل إلى نوع من التناول البلاغي الهش ، ليمنحه عمقه التاريخي المستند على خبرة وترتّب النضال الإنساني .

هذا الانقسام — أذن — هو ماهية الوجود الإنساني ، وهو علة انهيار الفرح والاكتمال الإنساني . والحدة وال مباشرة هما طبيعة هذا الانقسام ، الذي يمتد في القصيدة من الزمن البابلي إلى الزمن الفلسطيني . والعلاقة الوحيدة الممكنة في ظل هذا الانقسام علاقة مركبة تنطوي — في آن — على القهر والاغتصاب والرفض والمقاومة . تقوم العلاقة على العنف والتسر التابعين من فعل الاغتصاب الطاغي ، من ناحية ، والمقاومة ، من ناحية أخرى . وليس ثمة حل لنفي هذه

العلاقة سوى نفي جذرها الأولى في وضع الاغتصاب ذاته . من خلال
نفي المفترض - الفاعل .

٢ - «لامع الوجه الاسرائيلي» :

يمتد الاغتصاب المترافق بالعنف الوحشي ، ابتداءً من الأرض -
الوطن إلى أدق المشاعر الإنسانية الدفينة . تمتد وحشية الاغتصاب
إلى الحرية ، وبمارأة البرتقالي ، والماء ، والزيت ، وملح الارغفة ،
وشعاع الشمس ، والبحر ، وعتبة البيت : وزهر الشرفة ، وطعم
المعرفة (١٢) .

وتتحدد صورة الاسرائيلي في صورة آلة القتل الغشوم ، التي
تصادر الوطن والحرية والعودة والحنين ، لتصبح آلة القتل كالآلية
التدخين . يصبح القتل هو مبرر الوجود ، وبديهيته الأولى . وهو
قتل لا يعرف التفرقة بين الطفل والشيخ . بين المرأة والرجل . كما
لا يعرف الاكتفاء . فانوجود الفلسطيني - في ذاته - حائز ومبرر
أولى للقتل بلا تمييز ، ولاستمرار دوران الآلة الرهيبة : على نحو
ميكانيكي . فوجود أحدهما مرهون بنفي الآخر . ونفي
الآخر - لدى الاسرائيلي - هو قتله . ندوائر القهر والحصار المضروبة
حول الفلسطيني - في داخل فلسطين - لا تكفي لأنبيات الوجود
الاسرائيلي ، كما لا يكفي سلب الفلسطيني «كل شيء» ، مع البقاء
على حياته ، بهذه الحياة تهديد - في ذاتها - للوجود الاسرائيلي ،
بما يتعين معه اعتماد «الابادة» الجسدية اسلوباً رئيسياً في المواجهة :

— احصدوهم دفعة واحدة
احصدوهم

.....

حصدوهم (١٣)

ففعل الأمر بـ «الحمد» محدد وصارم و مباشر . وجوب
الامر - على نفس النحو - محدد وصارم و مباشر ، لا يفصلهما سوى
ما يسمح بالتنفيذ ، دون تمهل أو ابطاء : حيث الآلة واحدة ، نسجنة
بين الأمر والفعل .

تصبح البندقية - أذن - أداة وعود ، بل شرط وجود الاسرائيلي ،
تشرب داخله ، مكونة شريانه الخارجي ، ومكيفة وجوده النفسي . هي
شرط وجوده ، وهي - في آن - أداة هدم وجوده الانساني العميق .
فالقتل ، فيما يتوجه جسدياً للفلسطيني ، يتوجه اجتماعياً ونفسياً -

أى إنسانياً - للقاتل الإسرائيلي ذاته . هو فعل واحد يُخْضُ عن نتيجتين متلازمتين . ولا تكون النتيجة باقل من تشويه البناء الآلية للاسرائيلي ، حيث تتغلغل الآليات النفسية للقتل ، لتصبح آلية حياتية اعتيادية ، حتى لتکيف معها البناء النفسي للشخصية . - « من يحترف القتل هناك / يقتل الحب هنا » ، أو تصبح البندقية هي وسيلة الحب الإسرائيلي ، بل ان أصول الحرب لا تسمح سوى بعشق البندقية ذاتها ، بما هي أداة الوجود .

وفي ظل هذا التشويه ، تصبح البندقية ، ولحظة الانتصار « أجونة » ، والآلة الحربية ، والدم هي الوسيلة ، والغاية ، والحلم ، بدلاً عن الزنابق البيضاء ، والشوارع المفردة ، والمنزل المضاء ، واليوم المشمس ، والطفل باسم الذي يضحك للنهار . تتفى إنسانية الإنسان ، فيما تناك آيته وحيوانيته ، فـ « الحزن طير أبيض لا يترن الميدان . والجنود / يرتكبون الاثم حين يحزنون » .

وفيمما تصبح الحرب - بالنسبة للاسرائيلي - أداة هدم الوجود الفلسطيني : والعربي عامة ، تصبح - في آن - أداة هدم أدق العلاقات الاجتماعية الإنسانية في التكوين الإسرائيلي . فلا تملك الأم - اذ يسوقون بنها إلى مكان ما في جبهة القتال - سوى البكاء في صمت ، فيما لا يملك الا الحلم الذي اجهضته الحرب . ولا تملك الفتيات سبي الانكشار ، انتظاراً يائساً لمن لا يعودون من جبهات القتال ، او الانكشار في ظل البندقية الذي يقف ضد امكانية تحقق الخل تحت الحصار . ويكون أن تكتشف الفتيات « ان أغاني الحرب لا توصل صمت التلب والنجوى إلى صاحبها » . « ولا تلمع » في «اندق البندقية » (١٤) .

٢ - لامع الوجه الفلسطيني :

يتشكل الوجه الفلسطيني من عدة ملامح رئيسية مشتبكة ، يوحدها مناخ التهر والمقاومة العام ، ويعايزها معاً . قد تستطع حدة هذا اللامع او ذاك ، في هذه المرحلة - او المجموعة الشعرية - او تلك ، فيما بتوازي ملمع آخر ، لكن الامر لا يصل الى حد النفي ، بما يجد تفسيره في استمرارية وضعية الفلسطيني في ملامحها الرئيسية دون تغيير جذري ، طوال سنوات حضور الشعر الفلسطيني المعاصر .

(١) الصّعود الفلسطيني :

فيما تأخذ ممارسات العنف الإسرائيلي - كما تتبدي في التصائد - شكلان مُنظمة ، تأخذ ملامح المقاومة المتحدية اشكالها الحادة الصريرة

وال مباشرة ، وخاصة في أعمال النصف الثاني من السبعينيات ، متصاعدة مع تصاعد المقاومة العربية – وخاصة الفلسطينية – للاحتلال الإسرائيلي . يصبح التحدي الفلسطيني هو الوجه الآخر للعنف الإسرائيلي النظر . وهو تحد يرده إيمان متوحد بالأرض والشعب وحركة التاريخ الناصلة ، ذلك الإيمان العاصم من نقشى النزعت السوداوية والهروبية ، على نحو ما تبدي جلياً في مواجهة الشعر الفلسطيني لهزيمة يونيو/حزيران ١٩٦٧ ، وعلى العكس من المناخ العربي الذي كان سائداً في ذلك الحين . فهذه المواجهة تجد التعبير عنها في « .. أدفعوا أمواتكم وانتصروا / .. / نحن ما ضلنا .. لكن/ من جديد قد سبكتنا » ، وتجد تصعيدها الأعمى في « كبرياتي وانا في قيدهم/اعنف من كل جنون العجرفة » ، فيما تأخذ – في نفس الوقت – ملحم اكتشاف ومعرفة جديدة « وعرفنا ما الذي يجعل صوت القبرة / خفراً يلمع في وجه الغزاوة / وعرفنا ما الذي يجعل صمت المقربة/ مهجاناً .. وبستانين حياة ! » (١٥) .

هي مقاومة شاملة يستند إليها الفلسطيني على كل العنابر والركائز المتاحة والممكنة ، فيما تمنح هذه العنابر والركائز اتصال طاقاتها الكامنة ، ابتداءً من الوطن الفلسطيني في مكوناته الطبيعية والاجتماعية والتاريخية ، دونها انتهاء . فبيارات البرتقال وأسراويل المصانير تشتبك مع جاليليو وبايبو والكرمن والأغاني الشعبية والياسمين وتحولات الفصول . ويتشبك الجليل والرامة مع روما وبابل والستاب وخبز الأم وقهونها وشمس الخريف . تشتبك الأمثال والمواويل مع تموز والمسيح وبيانا وصلوات الجد ورذاذ المطر . تشتبك العنابر ، متخلصة عن جميع طاقاتها التي تستحيل إلى مدارس تحد ومقاومة ، فيما يصبح التاريخ والجغرافيا وال العلاقات الإنسانية وحدة مندمجة متشابكة ، تستند إليها روح المقاومة والإيمان بالأرض والمستقبل .

ويحمل الوجه الفلسطيني – رغم شراسة القهر – ملامح الفتولة والعنوان ، الناجمة عن مواجهة القهر بـالمقاومة ، والاغتصاب بالتحدي . تلك المواجهة التي تتفجر خلالها أبل الطاقات الانسانية الدفينة ، بما يحقق الاتكملان الانساني القوى . وتعسبع عوامل القهر والتخاذل حانزا له على اكتشاف ذاته : وما تموج به من قوى التمرد والرفض « خيول الرؤم اعرفها / واعرف قبلها أنني .. / أنا زين الشباب ، وفارس الفرسان » (١٦) ، ودافعاً على الاعتصام بأرضه التي يقف عليها صلباً متباهاً بعروبيته وذاته ومدينته التي تكتشف نفسها في الحصار .

تندم — من ثم — التأملات النوجوية العدمية في القصيدة الفلسطينية ، والتي كانت ملما رئيسيًا في الشعر العربي ؛ في ذلك الحين ، في اندمام جذورها الضرورية . لا يعني ذلك ان القصيدة تقدم الفلسطينيين نموذجا مجردا ، لا يتدخله اي من الاحساسات الخاصة الذاتية ، ولكنه يعني ان هذه الاحساسات الخاصة — الماثلة في القصيدة — لا تحيل الى العالم الذي انتج (ما يصنع قرمان التقى في ظل مساء / منهوكين / وعليين ١٧٩) ، بل تحيل الى التفيف ، الى عالم من الحنو والحزن الشفيف على عدم تحقق الحب واكماله ، دون ان يتتحول الحزن على العالم الى يأس منه . انه — بمعنى آخر — انطلاق من تفتح الحياة وخصبها ، لا عن فسادها الجنري ، ومن ثم يكون الاسى ، في افتقاد التحقق الانساني العميق . ولا يتحصل هذا الافتقاد الى مبرر لرثاء الذات والعالم ، واهدار قيمتها ، ولكنه يصبح حافزا اضافيا على الفعل الذي ينفيه ، في نفي شروطه الاعم .

تتوارى — اذن — مشاعر اليأس والمزبحة والضياع ، او تنتقض الى الحد الادنى الانساني ، في مواجهة الاملاء الساحق بالرنض والمقاومة والانتقام . ولكن وجودها الحى هو ما يمنع الوجه الفلسطيني انسانيته النابضة بالحياة الحقيقة ، دون ان يتتحول الى نموذج زائف لانسان ذهنى مجرد . يتبدى ذلك حينا في لحظات نفاد الصبر « انا حملنا الحزن اعواما وما طلع الصباح » ، وحيانا في لحظات الحزن والكآبة « ويحرق سمعي ذاك الصغير الحزين / عن الارض ، والشمس ، واللاجئين ! / وعن حق شعب سليب .. وعن غاصبين / وعن امل يرجع الروح للميتين ! » ، وحيانا في لحظات الثورة على الخمول العربي « يا امتى ! / ماذا لديك ؟ تكلمي ! ما انت امة ٤٤ / ٠٠ / يا امتى تومي امنحي هذه الربابة / غير البراعة في الخطابة» (١٨) . ولكن هذه الملجم تظل الاستثناء النادر للمشاعر الجارية بالانتقام الراسخ المكين .

• (ب) التحول الفلسطيني :

يتبدى الانتقام الراسخ — ضمن ما يتبدى — في مقاومة الرحيل والسفر ، ليصبح التوحد بالتراب والمخمور والارض الفلسطينية هو شارة المقاومة والانتقام . ويصبح « الرحيل » و « السفر » شارة العجز والانفصال المفضيين الى الموت العبثي ، الى العد الذى يصعب فيه الموت على التراب الفلسطيني نجاة وسلامة . يتتحول « البقاء » — في ذاته — الى قيمة مقاومة كبرى ، وتأكيد للوجود والوطن والذات الفلسطينيين ، فيما يتتحول « السعر » و « الرحيل » الى اداة نهي

الوجود والوطن والذات . وتنوالى انشيد «البقاء» في ثنوبياتها المختلفة، ومعناها المتكرر ، مشكلة احدى البديهيات الفلسطينية « يا صخرة صلی عليها والدى لتصون ثائر / انا لن ابيعك باللالى / انا لن اسافر .. لن اسافر لن اسافر » ، « يا نوح ! لا ترحن بنا / ان الممات هناسلامه/ انا جذور لا تعيش بغير ارض / ولتكن ارضي قيامة ! » ، « وابى قتل مرة : / الذى ماله وطن / ماله فى الشرى ضريح / ونهانى عن السفر ». ونكملي البديهية : « وطنى ليس حقيبة / وانا ليست مسافر » (١٩) .

ولكن هذه البديهية – التي تأخذ شكل احدى حقائق الوجود الكبرى – ينقابها ما انتاب الوضع الفلسطيني والعربي – عامه – من تحول المسميات ، ليحل – في التصيدة – الاشتراك والغرابة والنسيان ، والقطارات التي تمضى ، وارصفة بلا مستقبلين وياسمين ، وليل الزنازين الشقيقة ، والرحيل عشرين سنة (٢٠) . يتحول «الضياع» الى ان يصبح سمة أساسية من أساسيات التصيدة الفلسطينية ، لا تخطئها النظرة الفاحصة ، ليأخذ شكل «اكتشاف الذات في العربات» ، او «حالة الاحتضار الطويلة» ، او «التسكم في ضياء العالم المشغول» ، او شكلا اكثرا شموليّة «انذا قشة في مهب الفضال / . . . / جسدي بين بين/ يلدى بين بين/وغدى سكة من رمال » ، او شكل التساؤل « ما الذى ظل لى ؟ » ، او الاجابة المرة « ظل لى الحصرم/من كل الخصرم . . . لم ينفع الا موته (٢١) . و تستحيى مكونات العالم – والتي كانت تضج فيما سبق بالحيوية والعنفوان – الى ادوات حصار ومطاردة : بات منفرج ، السور الداكن ، رجال الشرطة ، برد الفجر ، المنشور السرى ، الوطن الضائع ، كلاب الصيد ، الصياد ومدفعه الرشاش ، الحقد المهجى ، الطلقة ، الأفق الشاسع . الدغل المنخفض ، الحرس المدنى ، اسلاك شائكة ، نصل لامع (٢٢) .

ويصبح الفلسطيني محكوما بالضياع في الخارج ، وبالحصار والمطاردة في الداخل . فاذا كان «التسكم» هو الفعل المرتبط بالخارج ، فان الانفعال المرتبطة بالداخل تتراوح بين التخفي ، والخروج ، والتلصص ، والانقطاع ، والركض ، والتلعر ، والسقوط ، والانهيار ، والمداهمة ، والرحيل (٢٣) . تلك الانفعالات التي تكشف المسافة التاسعة التي قطعها الوجه الفلسطيني متولا ، في التصيدة .

تصبح الذاكرة اداة الفعل الفلسطيني الاخيرة ، والملجا الاخير . وتصبح الذكريات هي الجبل السرى الذى يصل بين الخارجين والوطن «نحن لا ننسى تفاصيل المدينة» ، «والذكريات تمر مثل البرق في لحمى ،

وترجعنى اليك» ، «ولتذكرينا .. ». تصبح الذاكرة اداة استحضار دائم – في الخارج – للوطن ، في ادق تفاصيله ، او اداة تعويض عن فعل الخروج . ويحتل الوطن الذاكرة في جباله ، وخرير جداونه ، والزيتون ، وحفيظ المصنوبر ، وصيف الجليل ، وحيانا ، وشارع في ضواحي الطفولة ، وعرج بن عامر ، وحقول اريحا ، وتأخذ الذاكرة شكل الوطن البعيد المحاصر بالاسلاك والجنود .

وحيثما تنفتح الذاكرة الى التاريخ القديم ، فلتها توجه صوب الاندلس الصائمة ، او القرمطي الأخير الذي يوشك ان يلفظ آخر انفسه . تصبح الاندلس – قرطبة – غرنطة المعادل الشعري التاريخي لضياع الوطن ، او الفردوس العربي المفقود ، او المبكى المتجدد ابدا في الذاكرة العربية ، وخاصة في ازمنة الانهيار ، فيما يمثله من تهديد دائم بقابلية التكرار . وتظل المقابلة قائمة بين الاندلس وفلسطين ، بين ياقا وقرطبة ، او ان فلسطين تأخذ – او تكرر – وجه الاندلس الصائع . وتصبح «نواخذ قرطبة» – الحلم هي المرادف للنواخذ الفلسطينية المشرعة انتظارا طويلا . ويصبح القرمطي مرادفا للفلسطيني في مطاردة غرف التحقيق ، والتعذيب ، ورجال الشرطة والحرس المدنى ، ومحاصرا بالزمن القائم . وتلقى المهزيمة القرمطية – الفلسطينية بظلالها الداكنة على ملاعع الوجه الفلسطيني المنتشرة في القصيدة ، ليتحدد الوجهان في صوت واحد ، ينزف «منبوذا في رمل الحسرة» ، او يضحك «مهزوما» في الزمن القائم(٢٤) .

يتخلص التحول الذى انتاب رؤية العالم فى القصيدة الفلسطينية فى تحول «بديهيّة الوطن» من تحبيدها السالب («وطني ليس حقيقة») (١٩٦٩) ، الى نقيسها المباشر الصريح فى قصيدة مضيئة ، هي ((الحقيقة)) : «ستقها واطىء/ بين جدرانها/ ابد دافئ/ هل اقول انن انها منزل؟» حسنا ، / ليس لى منزل غيرها / ليس لى ! » (١٩٨١) .

(ج) جملة الوجه الفلسطينى :

لا يعنى ما سبق ان التحول الذى انتاب رؤية العالم فى القصيدة الفلسطينية هو تحول احادى يمكن اختزاله انى الوصف بالسلبية ، ولكنه يعنى ان هذا التحول قد استوعب الوضعيّة المعتدلة المتشابكة ، التي وجد الفلسطينى فيها نفسه ، منذ اوائل السبعينيات تقريبا ، لتخفي سيادة الطمع الواحد المهيمن على الوجه الفلسطينى فى القصيدة ، لتحول

الطلال والآلوان المتعددة القاسية والمفارقة . يختلط الحلم باليأس ، والحصار بالمقاومة بالضياع المصمود . يختلط المطر بالكوخ بالشهاوة بالأفق بالكتب المقدسة بآثار القدامى بالفنانين والخنادق . يهتف الصوت الفلسطيني – في آن – « سباباً نحو في هذا الزمان الرخو .. ناري لا تموت .. محاصر بالبحر والكتب المقدسة .. ولو أنا على حجر نحننا لن نقوله «نعم» .. ومن حجر ستنشيء دولة العشاق .. نمشي بين قنبلتين .. نعتاد الحياة وشهوة لا تنتهي .. دارت علينا واستدارت . أذبرت واستعتبرت .. لا .. سنصمد مثل آثار القدامى .. لن نترك الخندق ، حتى يمر الليل .. ماذا ترى في الأفق ؟ أمقا آخرًا » (٢٥) . تختلط الملائج وتشابك ، دون أن يفقد الوجه الفلسطيني تميزه القالسي الحاد ، ودون أن تفقد هذه الملائج خصوصيتها المفتردة .

أما العالم .. من « المحيط إلى الجحيم / من الجحيم إلى الخليج / ومن اليدين إلى اليدين إلى الوسط / شاهدت مشنقة فقط / شاهدت مشنقة بحبيل واحد من أجل مليوني عنق » (٢٦) . ويتحول العالم إلى حلقة محكمة الحصار ، تستهدف الوجه الفلسطيني في صميم وجوده ، فيما يصبح وجوده مرهوناً ببطاقاته المقاومة ، وقدرته على كسر الحصار .

رواية العالم .. هدف كل من الشعر الفلسطيني والعربي . هي – على الأخص – ما يمنع الشعر الفلسطيني تميزه الواضح ضمن الشعر العربي المعاصر ، على نحو غير قابل للاختلاط . وهو تميز يرتبط بالاتصال الحميم بالوضعيّة الخاصة للفلسطينيين ، سواء داخل الأرض المحتلة (حيث يعيشون حقاً على تراب الوطن التاريخي) ، لكن دون مواطنة فلسطينية ، في ظل احتلال استيطاني عنصري) ، أو في خارجها (حيث افتقد الاثنيين ، واللاحقة بالتهميد بالطرد والترحيل إلى مكان غير معلوم) . هذا التمييز في الوضعيّة التاريخية ، وفي رؤية العالم ، هو ما يرسد القصيدة الفلسطينية المعاصرة بامكانيات بنائية خاصة ، تضييف الكثير للقصيدة العربية .

ثانياً : بناء العالم

يمكنا أن نميز في بناء القصيدة الفلسطينية بين الأدوات البنائية التي استخدمها الشاعر الفلسطيني ، وبين ماهية – أو طبيعة – البناء

الذى اسفر عن كافية الاستخدام . ادوات البناء هى المفردات "الى
تساهم فى «تكييف» القصيدة ، شعريا ، او هى ا بنات البناء ، دون
أن تتشكل – منفردة – البناء ذاته ، في ماهيته ، او طبيعته . فما يشكل
هذه الطبيعة ، او الماهية ، هو السباق الكلى لجدل القصيدة ،
الداخلى والخارجي معا .

١ - الادوات البنائية :

(١) الادوات التراثية :

ومى ما يمكن تحديدها في الاساطير والقصص الدينية والأغانى
والقصص والأمثال الشعبية والوقائع التاريخية ، سواء الفلسطينية
المحلية ، او العربية ، او العالمية . وقد انطوى اللجوء الى الادوات
التراثية على عدة ضرورات يتصدرها التأكيد على الامتداد التاريخي
للوجود الفلسطينى على ارض فلسطين ، والتاكيد على الملامع التاريخية
للشخصية الفلسطينية في مواجهة الشخصية الصهيونية ، والتاكيد
على حتبية الانتصار الفلسطينى (٢٧) .

ولا يجب اغفال التمييز بين نمطين في توظيف الادوات التراثية في
القصيدة : الاول ، الاشارة اليها كواقعه . او نتيجة ، او عبرة ، بما لا
يتتحقق معها استخدام منى لها ضمن آليات البناء ، لتفتقر وظيفتها
على الوجه الفكري . الثاني ، نمجها ، او بعض مكوناتها ، في بنية
القصيدة ، لطبع دورا بنائيا ، مع استمرار الوجه الفكري لها .

يمثل النمط الأول المديد من الأمثلة ، فهو النمط السائد في توظيف
الادوات التراثية . هكذا نراه في «نيرون مات ولم تمت روما» ، «وانا ابن
«وليس» الذي انتظر البريد من الشمال » ، «ولكنى كثيران المجوس /
اضىء من مهدى الى لحدى » ، « وكل السبابايا ببابل / عادت لها الحياة» ،
« زنجر ! يا قاتلتى زنجر » ، « يانوح هبئى غصن زيتون » (٢٨) .
فاستخدام الاداة التراثية يفضى – في هذا النمط – الى تحديدها في دور
اداة تشبيه من الدرجة الاولى المباشرة . او دور العبرة التاريخية
الاخيرة المستخلصة من الحديث . انها – بذلك – احالة مكرية خاطفة
إلى خارج القصيدة التراثى ، سرعان ما يعبرها السباق ، ليستكملا
بالقصيدة مكرية ، تقوم على الوعى الثقافى الخاص للشاعر ، والوحدة
الفكرية العامة للقصيدة ، دون أن تتعداها إلى الانبعاث الشامل
في القصيدة ، او تحديد مناخها . ولا يقتصر هذا الاستخدام على الاعمال
الأولى للشعراء ، وانما يتعداها – بدرجات مقاومة – إلى احدث

الأهمال ، بما يكشفَ عن احدى الاشكاليات المهمة التي تواجه الشعر العربي المعاصر ، لا «الفلسطيني وحده» : اشكالية كيفية تحقق التراث شعرياً في القصيدة .

ويمثل النمط الثاني عدداً محدوداً من التجارب الشعرية ، التي تكشف عن تمثل عميق للتراث – أولاً – وعن اكتشاف لكيفية استيعاب العنف – والقصيدة بوجه خاص – له ، ثانياً . لا تصبح المفردة التراثية – هنا – ملصقاً ، او عظة ، كما لا تصبح نتاجة ، وإنما صامة مناخ القصيدة وحدود عالمها الأيديولوجي . أن أنها تصبح عاملًا بنائيًا رئيسيًا ، تتمدد وجهها الفكرى ، دون أن تسقطه ، إلى الانتشار في جسد القصيدة ، إيحاءً وايقاعاً وصورة ومناخاً . وفي ذلك ، تصلح قصيدة «معنى الربابة على سطح من الطين» لسميع القاسم ، و«أمثال» لتوفيق زياد شاهداً على توظيف التراث الشعبي الفلسطيني في القصيدة ، و«نشيد بنات طروادة» من قصيدة «نشيد للرجال» لمحمود درويش شاهداً مثلاً من التراث اليوناني القديم . و«مراشى سميح القاسم» شاهداً من التراث التوراتي ، الخ . تكمن تميّز هذه النماذج – وغيرها – في أنها تكشف استيعاب القصيدة للفردات التراثية المختلفة ، إلى الحد الذي تقدّم فيه المفردة استقلالها التراشى الذاتي ، لتصبح عضواً ملتحماً في جسد القصيدة ، فاعلاً في تكييفها ، ومتحولاً ببنطها ، حتى ليصبح فعلها عن القصيدة ببنطها هدم للقصيدة ذاتها ، بما المفردة التراثية قد أصبحت – في هذه الحالة – أداة بنائية ، تشكل – في تعاملها مع المفردات والمعانير المعاصرة والراهنة عالم القصيدة . وهو تعامل يضيف – بدوره – إلى المفردة ما لم تتضمنه في صورتها الأصلية .

(ب) التداعى :

ويمثل أحد الأساسات التحتية في بناء القصيدة الفلسطينية ، وخاصة إذا ما تجاوزنا الأعمال الأولى ، التي تمثل المواجهة الانفعالية المباشرة مع العالم ، والتناقض بين طرفين أحاديين ، محددين في صراحته . وهو شارة على اكتشاف الإبعاد الباطلنة في الذات والعالم ، ليتخذا – الذات والعالم – وضعاً مركباً في القصيدة ، ووجوداً متعددًا . فهو ينطوى على تكيف تعدد وجوه وأيمان المالم في وحدة ، تعيّد العلاقة العضوية بين ما قد يبدو متنافراً ومتضاداً ، لتحل وحدة العالم وتركيبيته ، بدليلاً عن جزئيته وأحاديته (يحييون ، أبوابنا البحر ، نلجلنا مطر . لا الله سوى الله . ناجانا مطر ورماسن . هنا الأرض

سجادة ، والحقائب غربة !) (٢٩) . يصبح العالم امكالية تتتجه
بالاحتمالات المتعددة ، فتكتشف وقائع التاريخ القديم عن معاصرة ،
ليسترد التاريخ وحده الطبيعية ، وتكتشف الاشياء عن طواعية التحون
لتسترد حيويتها المفقودة ، محكمة بمعالية الخيال والذاكرة ، التي
 تستدعى الاشياء من مكانتها البعيدة ، لتخلع عنها سكونيتها الموروثة ،
 لتخلع عليها طاقة الضرورة الابدية ، لتوحدها — من ثم — في سياق
 جيد كلّي ينظم العالم .

تصبح الصورة الشعرية هي تحقق الحرية في الانتقال بين الازمنة ،
 او توحيدها ، او تكتيفها في زمن جديد ، هو زمن القصيدة ، الذي يستوعب
 الماضي والحاضر والمستقبل في حاضر القصيدة ، ليصبح «المتبني»
 معاصرًا ، «يتسلل بأحزانه الى المعنى الكبير» ، ويتم التوحيد بين «وجه
 غرناطة» و«يانا» ، بين القرمطي الآخر والفلسطيني . وتصبح الصورة
 الشعرية هي تتحقق التداخل الحميم بين اشياء العالم ، وتحولها ،
 وفعاليتها الدائمة (هل تركت الباب مفتوحا ؟ لكن افترز من جلدي الى
 اول عصفور مادي ، واحتاج على الآفاق : كلا !) (٣٠) . وتفقد الاشياء
 طبيعتها السكونية ، وعلاقتها الاحادية ، لتكتسب — في القصيدة —
 طبيعة مركبة وعلاقات منتشرة ، لاستجيب لقواعد اي منطق سوينطون
 الخيال قادر على تمجير الایحاء ، من خلال الزرج بين المتباعد
 والمتنافر ، ليخلق مناخ القصيدة الخاص .

واذ تكتسب اشياء المعلم وكائناته — في القصيدة — طابعا
 ايحائيا ورمزا ، فانها تصبح مرهونة بالقصيدة — ذاتها — لا بوجودها
 «الخارجي» ، اي مرهونة بما يعطيه الخيال لها من وجود ينطوى
 على شبكة علاقات خاصة . وتصبح القصيدة — بذلك — مناخا من
 الایحاءات المتداعية ، المستند على الخيال ، لا الذهني ، العدسي ،
 لا الحسى .

(ج) التحاور :

وهو احد الادوات التي اثار استخدامها في القصيدة الفلسطينية —
 بل والערבية ، بصورة عامة — سوء فهم او تقدير لدى الكثرين من
 اهتموا برصدتها . ينبع سوء الفهم او التقدير من الخلط بين «التحاور»
 و «الحوار» ، بين النقل الداخلى الذي لا يتخطى الذات ، والفعل
 الخارجي القائم على العلاقة بين الذات والآخر . فيما يمثل «التحاور»
 فعلا داخليا ، اشبه بالحديث المتردد داخل الذات ، كالصوت والصدى ،

يمثل «الحوار» فعلاً خارجياً تديره الذات مع الآخر ، بما يفترض تمابيز اطراف الحوار بنائياً ومعنىـاً .

فالتحاور – هنا – اداة لكشف الذاتي الداخلي ، في ابعاده الدفينة ، اداة لاصحـة مطلق الفعل غير المباشرة في الشخصية . انه – في هذه الحالة – شبيه بـ «المونولوج» الداخلي ، الذي يستكمل فعالية التداعـى ، فيستكمل بناء الشخصية المفردة ، يصبح بعداً جديداً لنفس الصوت المفرد في القصيدة ، او استكمالاً له ، دون ان يتحول الى صوت مستقل (تشبيهـين الهوية حين اكون غريـعاً/تشبيهـين الهوية /ـ ليس كـبـنـيـ قـرنـفـلـةـ /ـ ليس جـسـمـ حـقـلاـ /ـ ما تـكـونـينـ ؟ـ هل اـنتـ اـحـلـيـ النساءـ وـاـعـلـىـ المـنـ /ـ لـذـىـ يـتـلـسـلـ فـوـقـ السـفـنـ) (٣١) .

فالشكل الخارجي للقصيدة – في هذه الحالة – يتمـصـ شـكلـ الحوارـ القائمـ بينـ طـرـفـيـنـ ، او اطـرافـ متـعدـدةـ ، لـكـهـ يـقـومـ فـعلـياـ علىـ التـحـاوـرـ بـيـنـ الصـوتـ الـخـارـجـيـ الـعـامـ لـلـشـاعـرـ ، الصـوتـ العـلـىـ الـذـىـ يـتـوجـهـ بـهـ لـلـخـارـجـ ، وـبـيـنـ الصـوتـ الـدـاخـلـيـ الـخـاصـ بـهـ ، الـذـىـ يـنـطـوـيـ عـلـىـ الـهـواـجـسـ وـالـخـواـطـرـ وـالـاحـاسـيـسـ وـالـأـفـكـارـ الـمـاـبـلـةـ لـماـ بـحـرـىـ فـ الصـوتـ الـخـارـجـ .

يتحقق «التحاور» في القصيدة نتيجـتين رئـيـسيـيـنـ : الـأـولـىـ ، بنـائـيـةـ ، حيث تنكـسـ اـحـاديـةـ بنـاءـ الصـوتـ ، فـتـكـيـفـ منـاطـقـ المـضـيـةـ وـالـظـلـيلـةـ ماـ ، ويـتـكـبـ عـمـقاـ ويـمـداـ جـديـدـينـ ، لـتـجـلـيـ روـيـةـ الشـاعـرـ لـلـعـالـمـ وـلـلـذـاتـ فـ خـيـاـلـهاـ الدـفـيـنـةـ . الـثـانـيـةـ ، معـنـوـيـةـ ، يـتـحـقـقـ عـبـرـهاـ تـعمـيقـ شـعـورـ القـلـرـىـءـ – وـالـمـلـقـىـ عـامـةـ – بـماـ يـنـطـوـيـ عـلـيـهـ الصـوتـ الـخـارـجـ منـ روـىـ .

يعنى ذلك ان دخـولـ «ـالـتـحـاوـرـ»ـ إـلـىـ القـصـيـدـةـ الـفـلـسـطـيـنـيـةـ هـوـ بـيـنـائـيـةـ اـضـافـةـ مـتـبـيـزـةـ لـهـاـ ، بـنـائـيـاـ وـمـعـنـيـاـ . فـلـمـ يـعـدـ الصـوتـ الـإـنـسـانـىـ – كـمـاـ كـانـ فـ الـأـعـيـالـ الـأـوـلـىـ – أـحـادـيـاـ ، مـبـاشـرـاـ ، خـارـجـياـ ، وـأـنـماـ تـحـقـقـتـ لـهـ كـلـائـتـهـ وـتـعـدـدـهـ الـوـجـوـدـيـانـ . وـلـمـ يـعـدـ الـعـالـمـ خـارـجـياـ ، يـتـخـذـ وـضـعـاـ وـحـالـةـ ثـابـتـيـنـ ، عـدـائـيـنـ غـالـبـاـ ، وـأـنـماـ اـمـتـ الـعـالـمـ إـلـىـ دـاخـلـ الـوـجـودـ الـإـنـسـانـىـ ، مـتـحـوـلـاـ بـداـ ، وـمـحـوـلـاـ مـعـهـ مـلـامـعـ الـوـجـهـ الـفـلـسـطـيـنـيـ .

ولـكـنـ هلـ تـسـمـعـ هـذـهـ اـضـافـةـ – وـأـنـتـ تـمـنـدـ إـلـىـ الشـعـرـ الـعـرـبـىـ – باـضـفـاءـ صـفـاتـ «ـالـتـرـكـيـبـيـةـ»ـ «ـوـالـدـرـامـيـةـ»ـ عـلـىـ القـصـيـدـةـ الـفـلـسـطـيـنـيـةـ الـمـعاـصـرـةـ ، عـلـىـ نـحـوـ مـاـ بـذـهـبـ إـلـيـهـ الـبـعـضـ ؟ـ (٢٢)ـ .

الاجـابةـ عـلـىـ هـذـاـ السـؤـالـ مـرـهـونـةـ بـتـحـدـيدـ طـبـيعـةـ الـبـنـاءـ فـيـ القـصـيـدـةـ ، وـتـحـدـيدـ مـاـهـيـةـ «ـالـتـرـكـيـبـيـةـ»ـ وـ«ـالـدـرـامـيـةـ»ـ .

(١) الصوت المفرد :

يسطير « الصوت الواحد » على القصيدة الفلسطينية المعاصرة. هو صوت الشاعر المفرد ، الذي يصبح في القصيدة مركز العالم ، فيما يحتفظ بمسافة فاصلة عنه في آن . فليس « تيار الوعي » ، او « المونولوج » ، الذي يمتد في المديد من التصائد – وخاصة الأخيرة – هو ما يقيم صوتاً مماثلاً لصوت الشاعر الذي يفتح القصيدة وينهيها ، حيث « المونولوج » – في نهاية الأمر – استكمال لصوته الشاعر ، واحد تنويعاته . كما أن تتمس الشاعر لشخصية أخرى – في القصيدة – لا يعني إضافة صوت مختلف للصوت الأساسي ، حيث يتسم هذا التتمس – غالباً – بالتجريدية الزائدة ، والفكريه والأحاديه ، فيما يتسم بناء الصوت الأساسي بالعينيه ، والشمولية . تتمس – في هذه الحالة – لا يتبنى من الشخصية سوى موقفها الفكري ، او الإيديولوجي : المقابل لموقف الشاعر – الصوت الأساسي ، دون وعي بأن اكتمال بناء الشخصية – الصوت يفترض شموليته ، حيث « الفكري » لا يمثل سوى بعد واحد ضمن إبعاد متعددة ، تعطي الشخصية – الصوت ادتمالها القادر على خلق حوار متكافئ – فنياً – داخل القصيدة . يصبح الحوار – بدون ذلك حواراً من طرف واحد – تقريباً – أى ليس حواراً ، حيث يمتلك الصوت الأساسي وجوداً ساحقاً طاغياً – فكرياً وبنانياً – فيما يتقلص الصوت الآخر المفترض إلى مجرد « فكرة » مجردة .

ومن ناحية أخرى ، فإن بناء الصوت الآخر يفترض – أيضاً – استقلاله البنوي على صعيد مجم اللغة والصورة الشعرية والعلامات اللغوية والإيقاع ، او في الحد الأدنى تمايزه عن الصوت الأساسي . ولكن واقع القصيدة ، يقدم كيفية واحدة في البناء ، مقدمة على طول القصيدة ، سواء كانت الجملة الشعرية تخص الصوت الأساسي المباشر ، او « المونولوج » الداخلي ، او ما يفترض أنه صوت آخر ؛ هي الكيفية العامة للشاعر – صاحب القصيدة – في البناء ، دون انداد الأدنى من التغير البنائي (٣٢) . وهو تغير كان من المفترض أن يتم لدى مجرد الانتقال من مستوى آخر داخل الصوت الواحد ، من المستوى العلني المباشر إلى مستوى الشعور الداخلي .

لا يتحقق – افن في القصيدة سوى الصوت الأساسي للشاعر . أما ما قد يبدو – أحياناً – على أنه أصوات أخرى ، فليس في حقيقة

الأمر غير تنويعات داخلية لنفس الصوت ، أو اشارات خارجية هامشية ، تتحدد وظيفتها — فقط — في التأكيد الفكري — غالباً — على الصوت الأساسي^(٤) .

ويتحقق الصوت الشعري مستعملاً صوت الشاهد الذي يكشف المخبأ الراهن ، و صوت النبي الذي يكشف المخبأ القائم ، او صوت المعرض الذي يستثير على الفعل ، او صوت القاضي الذي يحكم بالبراءة او الإدانة ، او صوت المفترض الذي يرشى نساد العالم . وأحياناً ما تندمج هذه الأصوات — جبيعاً — في صوت واحد ، صوت الشاعر ، والذي يطلق في وجه العالم كلنته الشاملة^(٥) .

ذلك يعني ان تغير ضمير المتكلم من «(انا)» او «(أنت)» الى «(نحن)» او «(أنا)» لا يعني انتقالاً من صوت الى آخر ، ولكنه يعني — فقط — انتقالاً من تعبير فردي مباشر الى تعبير فردي يأخذ شكلًا جماعياً ، عن النحو الذي يصل به الى مجرد تغيير في الأسماء دون تغير في الروية والبناء ، اي ان «(نحن)» — في هذه الحالة — ليست سوى «(انا)» المنشاة بالجمعية ، بالقدر اللغوی الذي يسمع به — فقط — ضمير الجمع للمتكلم .

ذلك يشير الى ان الـ «(انا)» هي الذات الوحيدة التي تمتلك حضوراً فعلياً في القصيدة . أما «الآتونات» الأخرى ، فهي اما مفهية في «الانا» الرئيسية ، او في التجريدية النافية لللاملاع ، واما ان حضورها مرهون بـ «الانا» الرئيسية ، اي مدى انصاح هذه «الانا» عنها ، ومن خلالها .

ويتراوح الصوت المفرد ، المعبر عن «الانا» بين ان يقدم (ليدين من حجر وزعتر / هذا التشيد) ، وان يحكى (ومن المحيط الى الخليج ، من الخليج الى المحيط / كانوا يدعون الرماح) ، وان يصف (احمد الان الرهينة) ، وان يستنطق (انا احمد العربي — قلل / انا الرصاص البرتقالي الذكريات) ، وان يرثى (وله انحناءات الخريف / له وصايا البرتقالي) ، وان يحرض (يا ايها الولد المكرس للندى / قاوم !) ، وان يكشف الراهن (فلرى العواصم كلها زبدا) ، وان يكشف القائم (جلدى عباءة كل فلاح سياتى من حقول النبغ كى يلغى العواصم) ، او يتتساول في دهشة الاكتشاف (كيف سكنتنا عشرين عاماً واختفيت) .^(٦) ولكنه يظل — في جميع هذه التراوحتات — الصوت المفرد المواجه للعالم ، مستقلاً عنه ، وفاعلاً فيه ، في آن^(٧) .

يصبح الصوت المفرد — «الانا» — مركز العالم في القصيدة ، وفعاليته الإيجابية . أما مفعالية العالم — السلبية غالباً — فاتها ايضاً — محكومة به ، مشدودة اليه ، او ان سلبيتها تتحقق — بوصفها كذلك ، فقط — من خلال ما تضفيه عليها الذات من سلبية .

ولكن مفعالية الذات في العالم — برغم كون الذات مركز العالم — تتحقق عبر انفصالها عنه . اي ان الفعل يتم عبر انفصال الفاعل عن المفعول به ، وليس عبر ارتباطهما . فاقفال التقديم والحكى والوصف والاستنطاق ، الخ ، تنطوي — في ذاتها — على تلك المسافة الفاصلة بين الفاعل والمفعول به ، برغم تحقق الفعل ذاته .

ينفصل — اذن — صوت القصيدة عن عالمها ، فهو لا يندمج في العالم ، اذ العالم تقلب عليه السلبية : وحركته لا تتناغم مع ايقاع الحركة الشاملة ، ولكنها موازية لها ، او متعاكسة معها ، ومنقصة عنها في جميع الحالات . وتصبح مفعالية الصوت المفرد في القصيدة مفعالية «كلامية» ، لا تشتبك مع العالم من اجل تحويله الفعلى ، وإنما تكتفى بعلاقة التوازي او التماكم المنفصلة عنه ، فلا يتبقى سوى الكلام في مواجهة العالم^(٢٨) .

ذلك يعني ان ما يسوقه البعض من حديث عن « الدرامية » و « تعدد الاصوات » في القصيدة لا يعدو ان يكون اسقاطاً للتصور الذهني على القصيدة ، فيما يتنافي واقع القصيدة مع هذا التصور . متعدد الاصوات يفترض — بالبديهة — تحقق اكمال اصوات شعرية في القصيدة ، بما ينطوي على تمایز — بحكم التعدد والاكمال معاً — في كييفيات بناء كل صوت ، في استقلاله وجد له مع الاصوات الأخرى ، دون ان تتحول هذه الاصوات الى « شخصيات » مسرحية ، ودون ان تظل — كما هو الحال الان — مجرد أصوات وتربيبات شاحبة للصوت المتنفرد بالقصيدة . كما تفترض الدرامية جدلاً ما بين اطراف متحففة ذاتياً في القصيدة ، على نحو تمایز ، من خلال تمایز — وليس انفصاز — كل طرف ، بنائياً ، في جمله مع الاطراف الأخرى .

وفي ذلك ، لا يجب اغفال ضرورة التبييز بين طبيعة بناء الصوت في القصيدة ، وطبيعة بناء القصيدة ذاتها . كل ، حيث ينطوي بناء القصيدة على عناصر اشمل من الصوت . فالصوت المتنفرد في القصيدة مركب ، متعدد الابعاد ، متعدد الاعماق ، فيما بناء القصيدة منفرد ، أحادى بعد ، أحلاوى العمق . اي ان كثافة ورحابة القصيدة تكمن

فـ كـاتـة وـرـحـابـة صـوتـها الـاسـاسـي يـمـنـع القـصـيدة الـفـلـسـطـينـية هوـيـتها المـقـيـزة .

(ب) الفـنـانـيـة :

ان تـحـقـق الذـات — الـاـنـا فـالـقـصـيدة يـقـوم عـلـى استـيـعـاب العـلـم — المـوـضـوع . وـتـحـوـيلـه إـلـى مـوـضـوع تـجـريـمـها الـخـاصـة ، اـى تـحـوـيلـه « المـوـضـوعـي » إـلـى « ذـاتـي » ، كـاشـفـا — من خـلـالـه — الذـاتـ فـي اـيـقـاعـاتـها الـشـعـورـيـة الـمـتـحـولـة ، بـحـيث يـصـبـعـ العـالـم — المـوـضـوع مـنـاسـبـةـ منـاسـبـاتـ الذـات — الـاـنـا ، اـى انـ العـالـم يـمـ الكـشـفـ عـنـه — فـقـط — من خـلـالـ مـوـقـعـ الـاـنـا « اـنـا » مـنـه ، من خـلـالـ المـعـانـاةـ الشـخـصـيـة ، وـالـجـيشـانـ الدـاخـلـىـ التـفـعـلـ بـه ، لاـ من خـلـالـ وـجـودـهـ الخـاصـيـةـ المـسـتـقـلـ عنـ « اـنـا » . هنا تـتـحـوـلـ « الـارـضـ » إـلـى حـبـيـةـ اوـ عـشـيقـةـ اوـ اـمـ اوـ اـخـتـ ، تـتـحـوـلـ — فـ جـمـيعـ الـحـالـاتـ — إـلـى اـمـراـءـ(٣٩) ، لـتـكـونـ قـاـيـلـةـ لـتـكـوـيـنـ عـلـاقـةـ حـبـيـةـ بـعـمـهاـ ، عـلـاقـةـ عـضـوـيـةـ ، لـتـنـدـمـعـ — بـذـلـكـ — فـ دـاخـلـيـةـ الشـاعـرـ ، نـتـصـبـعـ شـائـناـ ذاتـيـاـ دـفـيـنـاـ ، تـكـشـفـ — فـ تـحـقـقـهاـ فـ الـقـصـيدةـ — عنـ ذاتـيـةـ الشـاعـرـ ، لـاـ ذاتـيـتـهاـ الـخـارـجـيـةـ الـخـاصـةـ . وـابـنـداـءـ مـنـ تـكـوـيـنـ مـلامـحـهاـ المـحدـدةـ ، كـامـرـاءـ ، وـمـاهـيـةـ الـعـلـاقـةـ الـتـىـ تـرـبـطـهاـ بـالـشـاعـرـ . وـتـحـوـلاتـ هـذـهـ الـلـامـعـ وـالـعـلـاقـةـ ، مـاـنـهـاـ مـرـهـونـةـ — فـ وـجـودـهـ اـعـمـيقـ — بـذـاتـ الشـاعـرـ ، وـتـكـوـيـنـهـ ، وـتـحـوـلـاتـهـ . هناـ ، « بـقـفـ المـعـنـ وـسـطـ قـضـيـتـهـ ، وـيـتـنـقلـ بـيـنـ اـبـعادـهاـ حـامـلاـ صـورـتـهـ فـ الـاسـاسـ . المـعـكـسـةـ عـلـى جـسـدـ حـبـيـةـ الـفـائـةـ دـائـيـاـ »(٤٠) ، الـحـاضـرـةـ — فـقـطـ — كـمـنـاسـبـةـ لـتـحـقـقـ الشـعـرـىـ لـلـذـاتـ .

تصـبـعـ الـقـصـيدةـ مـرـهـونـةـ بـالـحـرـكـةـ الـذـاتـيـةـ الـدـاخـلـيـةـ الشـاعـرـ ، فـ اـطـرـادـهـ اوـ تـقـلـبـهـ ، فـ جـيـشـانـهـ اوـ صـفـوـهـ ، فـ اـيـقـاعـهـ الـهـادـيـهـ الـمـقـسـلـ اوـ الصـاحـبـ الـمـتـجـرـ . وـهـىـ حـرـكـةـ تـتـحـقـقـ — فـ اوـضـعـ تـمـثـلـاتـهاـ — منـ خـلـالـ بـنـاءـ الـصـورـهـ وـالـمـوسـيـقـىـ . وـتـرـاكـبـ الـتـنـوـيـعـاتـ الـمـتـمـدـدةـ لـصـوتـ الـقـصـيدةـ .

وـفـ ذـلـكـ ، يـمـكـنـ تـميـزـ اـنـتـقـالـةـ نـوـعـيـةـ فـ كـبـيـةـ بـنـاءـ اـنـتـابـتـ الـقـصـيدةـ الـفـلـسـطـينـيـةـ لـتـأـخـذـ وـضـعـهـ الرـاهـنـ . نـفـىـ « اـعـمـالـ الـاـولـىـ — حتىـ اوـانـلـ السـبـعـينـيـاتـ ، تـقـرـيبـاـ — كـانـتـ الـقـصـيدةـ حـكـوـمـةـ بـالـاحـادـيـةـ : الـصـورـةـ الـعـارـيـةـ الـصـرـيـحةـ ، الـمـباـشـرـةـ . الـتـىـ تـكـشـفـ اوـلـيـتـهاـ الشـعـرـيـةـ عـنـ اوـلـيـةـ الـشـعـورـ الـمـتـحدـىـ الـقاـوـمـ . فـالـصـورـةـ نـعـيـمـ باـشـرـ عـنـ الـمـوـقـفـ النـفـسـىـ وـالـسـيـاسـىـ الـمـحدـدـ ، تـنـطـوـيـ حـيـنـاـ عـلـىـ الشـعـارـ ، وـحـيـنـاـ عـلـىـ الـمـقـولةـ ، وـحـيـنـاـ عـلـىـ الـمـوعـظـةـ ، وـحـيـنـاـ عـلـىـ الـخـبـرـةـ الـمـعـرـفـةـ ، وـحـيـنـاـ عـلـىـ الـتـهـليلـةـ

الحماسية . ولكتها – في جميع الحالات – تنطوي على الوضوح ، والتشبيهات والاستعارات الاولية ، حيث لا تناقض في تكوين الصورة داخليا ، لا تركيب ، وانما الملاسة المشحونة يروح التحدي العالية ، والتحريضية المباشرة ، والابياع الرنان ، في انتظام التعميلات ، وقصر الآيات ، والتزام القافية المتراوحة ، والوقفات المقاوته ، وتنابوب صوتيات حرفية ولغظية خاصة ، تحول القصيدة الى اندفاعه مسوية عنيفة ومباعدة ، تتجاوب مع حماسية المرحلة ، وضرورات الالقاء التقليدية . يصبح الابياع نعالية تحريض وتواءل حماسي ، منذ البيت الأول ، حتى البيت الآخر ، الذي تتمساعد فيه كانه الطاولات ، دائمة على الحركة والفعل .

تبعد هذه الاحادية – رويدا – في اكتشاف تمدد ابعاد الذات والعالم . يكتشف العالم الداخلي الذاتي عن اختلاط الحلم وال اليأس وشهوة الحياة والموت والأسى والفرحة العابرة . وتنكشف الصورة عن التناقض والفارقة واحتلاط مكوناتها ، ليصبح كل شيء احتمالا ، لا يقينا ، وممكنا ، لا حتميا : (كانت صنوبره تجعن الله اقرب / وكانت صنوبرة تجعل الجرح كوكب / وكانت صنوبرة تنجذب الانبياء) ، (قالت مريا : ساهديك غرفة نومي / قلت : ساهديك زنزانتي يامريا) ، (في زمن الدخان يضيء تمام المدينة / تنزل الرؤيا الى الجدران) ، (واحضر – من وراء الشيء عبر الشيء احضر منه قبلتها على مرأى من النسيان) (٤١) . تفقد الصورة امكانيتها التعبيرية المباشرة في الابياء والايماء والاشارة ، وتتصبح مهمتها لابلورة موقف او التحرير على ، ولكن المساعدة في خلق المناخ الكلى للقصيدة ، المتعدد الالوان والظلالم . وتنكشف صوتيات القصيدة ، مضيفة الى قدراتها تنوعات جديدة من الابياع النثرى ، والتدوير . والوحدات الموسيقية المركبة من تعميلات مختلفة ، مضيفة علاقة مركبة بين هذه القدرات في القصيدة الواحدة ، تحكمها الحركة الذاتية للشاعر ، ونوافق هذه القدرات في تكوين المناخ الابياعى للقصيدة . تتوحد في عالم القصيدة الابياعات المرتقة للأماشيد والتهليل ، والابياعات الخافتة – النثرية احيانا – للتأمل الداخلى والاحزان المراءدة ، والابياعات المتكررة للقوتر المرتبك الباحث عن خلاص ، والابياعات المنسبة الصريحه للصفاء الداخلى الشفيف . لا تتالي هذه التنوعات الابياعية وفقا لخطط محسوب ، لكنها تترافق متقدمة وفقا لحركة الشعور الداخلى وشكل اندفاعاته ، وفقا لحركة التداعى الذى تحكم التقالى المعين للصور والآيات والمقاطع ، بحيث

يصعب هذا التراكب والتتالى بلورة شعرية متحققة للتراكب والتتالى الداخليةين عند الشاعر .

لا يعني ذلك ان الوجود الموضوعى للعالم ملفى ، او منفى ؛ فى القصيدة الفلسطينية ، ولكنه يعني ان هذا الوجود القائم ينخذل شكلا خاصا ، بعد ان تحولت موضوعيته الخارجية الى ذاتية داخلية عند الشاعر ، تستجيب لتحولات وتقلبات الشعور الداخلى . انها — فى هذه الحالة — « موضوعية ذاتية » ، ان صع التعبير .

ولعل ما يفصل هذه « الموضوعية الذاتية » عن اشكال الغنائبات الاخرى — كما عند صلاح عبد الصبور وبلند الحيدرى ، مثلا — انها تستند الى تمثل الشاعر العميق لمنجزات الوعى العلمى للعالم ، فتصبح استجابة الانفعالية لجريات العالم الموضوعى مرتبطة جديلا بـهذا التمثيل ، اي محكمة — نسبيا — بهذا الوعى في فوراناتها وانفلاتاتها ، بما يعصمها من « الذاتية — الذاتية » ، لتنى تبدا من الوعى الذاتى الزائف للعلم ، وتنهى — في القصيدة — ذاتية مركبة ، لتصبح القصيدة — من خلالها — غنائية ، من حيث المصطباح ، ويكاثية مرثية للذات والعالم ، من حيث الرؤية .

ثالثا : وحدة القصيدة

لم يكن صدفة قدرية ان انفجر الشعر الفلسطينى المعاصر مع انفجار المقاومة الشعبية والنظامية السياسية والمسلحة فى اعقاب يونيو/حزيران ١٩٦٧ . فقد فجرت هذه المقاومة — في ذلك الحين — طاقات هائلة مكبوتة ، وكشفت دوريا ومسالك جديدة ، والهمت الوعى العربى رؤى الندى والمقاومة واكتشاف انذات . وفي ذلك الحين ، كانت البندقية هي الطريق الوحيد .

نهض الشعر الفلسطينى — اذن — مكللا بالتفاؤل الشاسع ، والحماسة الفياضة ، والتحدي المباهى : والشعور الطاغى بالقوة والرسوخ ، والإيمان الجذرى بالانتصار . تلك كانت حدود العالم الواسحة ، كما شمس الظهريرة . تنتهى الظلال فى وضوح القضية والطريق . وتصبح انشودة المقاومة هي اللحن الاساسى المتردد من قصيدة لآخرى ، حيث الانتماء العضوى لـالارض هو العلاقة الوحيدة ، وحيث الالتحام العضوى بالشعب هو الشرط الوحيد ، وحيث المقاومة هي الفعل الوحيد . ولا يتوسط الابيض والاسود اى درجات لونية اخرى .

وكان صوت الشاعر الفلسطيني ينفجر وسط الماحات ، مباشرة ، بسيطا في بساطة الجمهور وأضحا في وضوح القضية ، مستقىما كما الطريق ، محظيا على « الفعل الوحيد » . وفي سخونة المواجهة يعبر الصوت على ذاته متوحدا ، فلا داخل وخارج ، وإنما يندفع الصوت في نسق واحد إلى الخارج ، حيث الداخل والخارج متوحدان في قضية واحدة ، وحيث الخارج – بما هو الفاعل وساحة الفعل – هو طرف العلاقة المباشرة مع صوت القصيدة . وهي علاقة تقوم على الخطاب ، لا الحوار ، فيما ينقى التحاور الداخلي في الصوت ، بما هو متوحد مع ذاته ، دون انقسام .

ويفرض « الخطاب » الاستناد على طاقات الخطابة الشعرية المستقرة والحافظة ، طاقات التوصيل المباشر لجمهور متاهم ، طاقات التواصل بين ذات الشاعر وذات الجمهور . فالقصيدة – في هذه الحالة – إنفعال مباشر بالقضية ، يتوجه صوب تحقيق فعل مباشر لصالح القضية ، حيث القضية شأن داخلي خاص بذات الشاعر وذات الجمهور ، وحيث الخطاب الشعري هو العلاقة بين ذاتين ، ذات فردية – الشاعر – تتبّنى وتتفّنى بهم الجموع المتحول إلى ذاتي ، وذات جماعية – الجمهور – تتوحد عبرها المهموم الذاتية المترفة ، المتحولة إلى جمّي .

تحقق تصيّدة هذه المرحلة وحدتها الشاملة عبر مرتكزين : الأول ، وحدتها مع العالم ، المتحققة من خلال وحدة طبيعة رؤية العالم المشتركة بين القصيدة والوعي العام السادس لدى المثقفين العرب – وخاصة الفلسطينيين – في تلك الحين ، وبهذا ذات الوعي السياسي الذي كانت تستند إليه تنظيمات المقاومة . والثاني ، وحدتها الداخلية ، واتساق سياساتها الرؤيوي والبنائي . وهي وحدة تقوم على الرؤية التناولية للمعلم .

ولكن هذه الرؤية ينتابها التخلخل التدريجي ، الذي ينتمي بها إلى وضعيتها الراهنة . فقد تخلخلت أوضاع المقاومة الفلسطينية ذاتها – والعربية عموما – حوالي عام ١٩٧٠، ليصبح التساؤل الأليم هو الوجه الآخر للبيتين شبه الدبّني ، والحمار والمطاردة الوجه الآخر للقبول والحرية ، والتشتت الوجه الآخر للوحدة الراسخة . كان زمن الحمار ، فالانكسار ، قد بدأ بيقاعه الحديث .

ورويدا ، ينقسم الصوت الشعري – في التصيّدة – على ذاته ، في ظل عالم تكتنفه الشكوك والوساوس ، ووضع متارجع لا يستقر .

وريذا ، يحل – في القصيدة – التساؤل والاغتراب والشعور بالطاردة والهوان والضياع . يكتشف العالم عن تركيبته وابعاده وظلاله . يكتشف عن رماديه^(٢) المركبة من الابيض والسود . يصبح التساؤل سؤالا ، والذات ضياعا ، والارض ذكري ، والحمامة مناسبة ، وبيروت هي الخيبة الاخيرة . يتوارى فعل المقاومة ، ليحل فعل التامل الاليم .

وبانكشاف العالم عن تركيبته ، ينقسم الصوت الشعري عن ذاته ، ويفقد وحدته المصنفة السابقة ، وينتبه الرمادي . فهو يواجه العالم مباشرة ، حينا ، وحينما ، يواجه ذاته ويتأملها في علاقتها بالعالم . تتحول الخطابة – هنا – الى محاورة بين التقويمات المختلفة للصوت الشعري المترافق بين الخطاب والنداعي الداخلي ، حيث انقسام التوحد السابق بين الخارج والداخل .

هذا الوضع المترافق المكبوت – والذي لا ي Shi بالانفراج الا في الحلم – هو ما يفجر البساطة السابقة الى توثر مشحون بالتناقض والفارقة والقلق والتركيب في الصورة ، والابقاع ، والعلاقات اللغوية والبنائية . تختلط العناصر وتشابك ، وتتفجر العلاقات عن منطقة ملجمة بالمحاجة ، وتكتشف الاشياء عن حيوية التحولات المتقاضة والمتصارعة . تدخل القصيدة ايقاعات جديدة ، متنافرة مع القائمة ، متكافئة كثافة العالم الداخلي للشاعر . تنخلها « النثرية الابقاعية » ، فتمنع التأمل الذاتي أساسه الموسيقى الركين .

القصيدة – في هذه الحالة – انفعال بالوضع المساوى في العالم ، يتوجه صوب اكتشاف ابعاده – ذاتيا – حيث يربت هذا الوضع وضعا ملائوا للذات ، فيتحول وضع العالم – بذلك – الى وضع ذاتي داخلي مترافق ، يبحث عن مخرج ، فلا يجده سوى في الداخل ايضا ، في الذكريات والاحلام .

تحقق الوحدة الشاملة للقصيدة الفلسطينية عبر عدة مرتكرات :

١ – ان الخيوط الأساسية التي تنتظم رؤية العالم تمتد منذ الاعمال الأولى ، حتى الاخيرة ، دون نفي او استبعاد ، وانما مع التحول الذي ينتاب كل خيط ، وتغير وضعه وثقله النسبي في علاقاته بالخيوط الأخرى . ذلك ينطوي – بالضرورة – على تحول العلاقات الداخلية في بنية العالم ، والتي تشد هذه الخيوط ضمن جدلية تنتظم كافة مستويات القصيدة . ذلك يعني – ايضا – ان التحولات التي جرت على صعيد رؤية العالم في القصيدة استندت ، فيما استندت ، على

بعض الخيوط التي كانت متخفية في القصيدة — ف مرحلتها الأولى . . .
بشكل جنيني لتطور — رويدا — مكتشفة ، في مرحلة لاحقة عن اكتمالها
وأساسيتها لقسم المرحلة بمعি�ّمها الخاص ، فيما توارث — نسبيا —
خيوط أخرى كانت لها السيادة ، فيما قبل .

٢ — ان كينية التحول في رؤية العالم هذه ، واتجاهه ، يجدان
تفسرها في كيفية تحول الوضعية الفلسطينية ، واتجاهه ، من ناحية ،
واتجاه تحول البنية الذهنية للمثقف الفلسطيني ، والعربي عامة ، من
ناحية ثانية . ومن هنا ، كان اتساق التحول ، وعضويته ، وشموليته .

٣ — ان عناصر البناء الأولى في القصيدة لا تنتقطع لدى
التحول ، وإنما تكتسب سماتين اضافيتين : قابليتها للتحول — في ذاتها —
ضمن القصيدة ، وتوافقها مع العناصر الجديدة الطارئة . وهكذا ، من
انقسام الصوت الشعري على ذاته قد استوعب العناصر الاولى ، فيها
خلق عناصر جديدة تستجيب لمتطلبات بنائه ، لتكامل القصيدة —
في ذاتها — بنائيا — وتكامل في تطورها — تاريخيا .

٤ — ان البناء الشعري في القصيدة ليس فاقدا للدلالة ، وإنما
يساهم بدوره في تكوين المناخ الكلى للقصيدة . فالحادية الصوت
والفنائية تشيران إلى وضعية في العالم ، ورؤيه له . والتحول من
الصوت المفرد بذاته إلى الصوت المنقسم على ذاته ، والتحول من
الفنائية الخارجية إلى الفنائية المركبة ، يشيران إلى تحول في الوضعية
والرؤيه .

٥ — إننا — فيما يمكن تحديد ملامح عامة ومشتركة للصوت الشعري
في القصيدة العربية ، عموميا ، فإن ملامح الصوت الشعري في القصيدة
الفلسطينية تمثل خصوصية ضمن هذه العمومية ، سواء في صورته
الحالية ، أو في بداياته الأولى . فالمناخ النسطيني — حياة وقضية
وطبيعة وتاريخا — مطبوع بعمق في هذه الملامح ، ليتوحد الصوت
مع فلسطينيتها العربية .

ولم يكن ما سبق سوى مدخل لقراءة القصيدة الفلسطينية .
اما القصيدة ذاتها ، فهي عرس مأساوي لا ينتهي ، لا يصل الحبيب الى
الحبيب ، الا شهيدا او شريد .

المواثق :

(١) لا يعني ذلك - كما هو واضح - أن الشعر لا ينطوى على فحالية سياسية ، بل يعني أن النقد الأدبي - بما هو كذلك - يجب أن يتوجه - حيث كل فعل إنساني هو ، في خاتمة المطاف ، فعل سياسى - إلى التمييز ، وليس الفصل ، بين التعاملات الإنسانية المختلفة والمتباينة ، رغم وحدتها العامة ، وببحث الأعمال الأدبية فيما يميزها - كمعاملة نوعية - عن غيرها ، تشرط أولى لفهمها وتأصيلها . أما الخلط بين القصيدة والمشور السياسي - مثلا ، من حيث طبيعة كل منها ، وضرورته ، فلن يقود إلا إلى اهدارها مما .

(٢) محمود درويش ، مقدمة الأعمال الكاملة لغسان كنفani ، المجلد الرابع
بيروت : مؤسسة غسان كنفانى الثقافية ودار الطليعة ، ١٩٧٧) ص ٢٠

(٣) من المفارقات المتكررة التي تجلى أحد أبعاد أزمة النقد الأدبي الغربي عامة ، وخاصة إزاء الشعر الفلسطيني ، ما يعلق به « محمد نكروب » على فقرة من مقال « أتقنونا من هذا الحب القاسي » ، لمحمد درويش ، من أنه «(لابد أن) من « معاملة هذا الشعر (الفلسطيني) على أنه شعر» واستخدام المعابر الفنية لا السياسية وحدها في تقييمه .. إن هذا كنه يضع أمام الحركة النقدية العربية ، مهمة دراسة هذا الشعر دراسة موضوعية ، ووضعه في مكانه الحقيقي ، فنياً وسياسياً ». محمد نكروب ، محمود درويش الشاعر والنقد ، مقدمة ديوان محمود درويش (بيروت : دار العودة ، ١٩٧١) ص ٦٣ ، ٦٤ . وتكون المفارقة في أن المقادير لم يستخدم - في دراسته للشعر محمود درويش - سوى المصادر « السياسية وحدها في تقييمه » ، مكتفيا - ربما - بآن يلقى على « الحركة النقدية العربية » ، مهمة دراسة هذا الشعر دراسة موضوعية » .

(٤) غالى شكري ، أدب المقاومة (القاهرة : دار المعرفة ، مكتبة
الدراسات الأدبية ٥٢) ، ١٩٧٠) من ٣٩١

(٥) المرجع السابق ، ص ٣٩٢ . وما بين الأقواس من اقتباسات نالية ملخوذة من نفس الرجع . راجع الفصل الحادى عشر : أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية ، ص ٣٩١ ، ٤٢١ .

(٦) يأتي ذلك من تقسيم الشعر الفلسطيني إلى شعر «المقاومة» و «المعارضة»، يقوم على قصر صفة «المقاومة» على شعر الخارج ، و «المعارضة» على شعر الداخل ، بما ينطوى عليه ذلك من وهم رئيس ، مؤداه أن «المقاومة» لا يمكن ان

تم في الداخل سياسياً وثقلياً وعسكرياً ، ومن لم شعرها ، بل نقصر - فقط ، وعما وجهه مصر - على الخارج . وإذا كانت خطورة تحويل العمل التقى إلى عمل سياسي - بالمعنى المبتدئ - تقصى في اهدار النقد الابني - بما هو نقد أبى ، ينطوى بالضرورة على البعد السياسي المفهومي - فإن خطورة مثل هذه النظرة - المشار إليها - تهدى إلى اهدار كل أشكال وأمكانيات المقاومة التي تتبع من داخل الأرض المحتلة .

(٧) أنونيس ، الشعر والثورة ، مجلة المنهج (بيروت : ٢٠) ، ٦ ديسمبر / كانون الأول ١٩٦٩) ص ١٨ . وراجع المرد عليه في : محمد نكروب ، حول دور شعر المقاومة الفلسطيني : الشعر والثورة ، مجلة الأدب (بيروت : مابو / أيام ١٩٧٠) ص ١٢٢ . وسوف نتناول - فقط - ما لم يرد في رد نكروب .

(٨) أنونيس ، المرجع السابق ، ص ١٩

(٩) المثال النموذجي على ذلك : رجاء النقاش ، محمود درويش : شاعر الأرض المحتلة ، الطبعة الأولى (القاهرة : دار الهلال ، كتاب الهلال ٢٠) ، يوليوليو / تموز ١٩٦٩) . راجع نقد هذا المثال - منهجاً - في المراجعة التي قدمها «الياس خوري» لكتاب ، في مجلة شلوون فلسطينية (٢٣) ، يوليوليو / تموز ١٩٧٣ ، ص ١٨٢ .

(١٠) لن نلغا - في دراستنا للشعر الفلسطيني المعاصر - إلى أسلوب الاقتباس من النصوص إلا عند الضرورة القصوى ، توفير المساحة المنشاة ، ولتوفر أعمال الشعراء في أكثر من طبعة . وهبّنا يكون الاقتباس ، فسوف نشير - في الأبوامش - إلى اسم الشاعر ، والقصيدة ، واسم المدحوان ، دون استكمال بقية البيانات المرجعية ، حيث تعتمد على «الاعمال الكاملة» التي صدرت لكل شاعر، عن دار الصودة بيروت ، في الفترة من ١٩٧٠ - ١٩٧٧ . أما ما لم تتضمنه «الاعمال الكاملة» فسوف نورد بياناته كاملة . وسوف نقصّر على دراسة أعمال «محمود درويش» و «سميع القاسم» و « توفيق زياد » ، حيث تمثل الدراسة «مدخلاً» ، وليس دراسة الشعر الفلسطيني ، ككل . ومن ثم ، يجب التعامل مع مصطلح «الشعر الفلسطيني المعاصر» - والوارد في الدراسة - في هذه الحسّود . كما نشير إلى أن الدراسة - بما هي مدخل - سترتكز على السمات المشتركة المعامة بين الشعراء ، دون البحث في التباينات الخاصة فيما بينهم .

(١١) المفردات الدالة على التقسيم مأخوذة من تصيدة «أحبك ولا أحبك» لمحمود درويش من ديوانه الذي يحمل نفس العنوان .

(١٢) راجع تصيدة « مليون شمس في دمي » لـ توفيق زياد ، في ديوانه « أفنوا أنوائكم وأنهضوا » .

(١٢) محمود درويش ، قصيدة « مفتي الدم » ، ديوان « آخر الليل » . ويمكن الرجوع — أيضاً — إلى قصيده « جندى يحلم بالزنابق البيضاء » ، في نفس الديوان ، وقصيدة « الجسر » في ديوانه « يوميات جرح فلسطيني » ، وقصيدة « كفر قاسم » لغونيفيل زياد ، في ديوانه السابق .

(١٤) اعتمدنا في الفترات السابقة على قصائد « كتابة على ضوء بندقية » « رينا والبندقية » و « جندى يحلم بالزنابق البيضاء » لمحمود درويش ، من ديوانيه « الكتابة على ضوء البندقية و « آخر الليل » ، على التوالي . ونشير إلى أن هذا الملحظ — ملحظ الاكتشاف الإسرائيلي داخلياً — غير منتشر في التصيدة الفلسطينية المعاصرة ، التي يغلب عليها تقديم المخابرات له ، والذي يستند على « الفعل » الإسرائيلي ، ولا يتبعه « الدافع » عليه . والقصائد السابقات الإشارة إليها ، يمكن اعتبارها — من هذه الزاوية — أملاً استثنائية ، لا بالنسبة إلى الشعر الفلسطيني المعاصر عامة فحسب ، بل أيضاً بالنسبة لأعمال محمود درويش نفسه . وللمقارنة بين وهي آليات العنف الداخلية كما تقدمه قصيدة درويش ، وبين آليات العنف في الأيديولوجية الصهيونية ، راجع :

ابراهيم العابد ، العنف والسلام : دراسة في الاستراتيجية الصهيونية (بيروت : م ت ف ، مركز الابحاث ، دراسات فلسطينية (١) ، ١٩٦٧) ، وخاصة الفصلين الأول والثاني .

عبد الوهاب المسيري ، الأيديولوجية الصهيونية : دراسة حالة في علم الاجتماع (المذكرة : الإبرام ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية (٢) ، ١٩٧٣) ص ١١٠ ، ١١٩ .

عبد الوهاب المسيري ، الأيديولوجية الصهيونية : دراسة حالة في علم الاجتماع المعرفة ، ٢ ج (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عالم المعرفة (١) و (٦١ ، ١٩٨٢/١٩٨٢) ، وخاصة الفصل العادي عشر .

(١٥) راجع : احسان عباس ، أصابع حزيران والأنب الثوري ، مجلة الآداب (بيروت : مايو/أيار ١٩٧٠) ص ٢٢ .

(١٦) راجع قصائد « بطاقة هوية » و « تشيد للرجال » لمحمود درويش ، ديوانيه « أوراق الزيتون » و « هاشق من فلسطين » ، على التوالي ، وقصيدة « هودة إلى الجواب العربي » لسميع القاسم ، في ديوانه « دخان البراكين » .

(١٧) صلاح عبد الصبور ، في تصييده « يانعى الواحد » ، في ديوان تاملات في نعن جريح » (بيروت : دار المونة ، ١٩٧١) . وتاريخ مسحور الديوان يكتب في المقارنة دلالة هامة .

(١٨) من قصائد « الحزن والغضب » و « نورة مغنى الربابة » لسميع القاسم ،
لـ ديوانه « دخان البراكين » ، و « الخائف ياتمر » ل توفيق زياد ، في ديوانه « أشد على
لبككم » .

(١٩) من قصائد « مطر » و « أبن » لـ محمود درويش ، في ديوانه « عاشق من
فلسطين » ، وقصيدة « يوميات جرح فلسطيني » في الديوان الذي يحمل نفس العنوان .

(٢٠) راجع تصيدة « أحمد الزعتر » لـ محمود درويش ، لـ ديوان « اعراس » .

(٢١) عن قصائد « أحمد الزعتر » و « أحبك او لا احبك » لـ محمود درويش ،
و « امبارفو على الموت » و « الحصم » و « اندرس » لـ سماعيل القاسم ، في ديوانه « الجانب
المعلم من النهاية .. الجانب المعلم من القلب » (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨١) .

(٢٢) هذه المكونات ملحوظة عن تصيدة « المتخفي » لـ سماعيل القاسم ، فمن
« الجائب المعلم من النهاية .. » . ونشير - في هذا الصدد - إلى ملاحظتين :
الأولى ، أن عنوان التصيدة - ذاته - وغيره من عناوين قصائد هذه الفترة يحمل نفس
السمة موضع العرض ، فيما كانت القصائد السابقة ، ابتداء من العناوين ، تجهر
بالمواجهة . الثانية ، أن عنوان الديوان يقسم العالم إلى جانبيين ، وبخصوص الخارج -
النهاية بالامتنام ، فيما ينفرد الداخل - القلب بالإضافة .

(٢٣) راجع مضمون الاموال في تصيدة « المتخفي » . ونشير إلى أن سبب
الاختيار الرئيسي يكمن في ابعادها عن « الذهنية » في البناء والمقدمة .

(٢٤) راجع تصييدي « اندرس » و « كتاب الفرمطى الآخر إلى مولاه الدائم
بامرء » في الديوان السابق ، وتصيدة « بيروت » لـ محمود درويش ، المنشورة في عدد من
الدوريات العربية ، ونعتمد على نسخها المنشورة في ملحق جريدة القبس (الكويت :
العدد ٣٦٤ ، ٥ يوليو / تموز ١٩٨٢) ص ٢ .

(٢٥) سماعيل القاسم ، الديوان السابق ، ص ٥ .

(٢٦) محمود درويش ، بيروت ، الرجوع السابق .

(٢٧) لمزيد من التفاصيل ، راجع :

فؤاد ابراهيم عباس ، الفولكلور والزه في المحافظة على الشخصية القومية
للشعب العربي الفلسطيني ، مجلة الأداب (بيروت : مارس وابريل / ادار ونيسان
١٩٧٧) ص ٥٤ .

(٢٨) الشواهد الدالة على هذا النمط مائدة في تصيدة الفلسطينية ، وما اورتناه
ليس سوى نماذج نوعية لهذا النمط . ويمكن مراجعة أعمال الشعراء ، وخاصة
قصائد « من مفكرة ايوب » و « الرازيم » لـ سماعيل القاسم ، في ديوانه « دخان البراكين » .

و « جاليليو » لتوقيق زياد في « ادفنوا امواتكم وانهضوا » ، و « تموز الاعمى » و « نشيد للرجال » لمحمود درويش في « عاشق من فلسطين » .

(٢٩) محمود درويش ، « سرهان يشرب القهوة في الكافينيريا » ، ضمن « احبك ولا احبك » .

(٣٠) محمود درويش ، « الرمادي » ، ضمن « محاولة رقم ٧ » .

(٣١) محمود درويش ، « بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطينا » ، الدبورون السابق .

(٣٢) راجع على سبيل المثال :

صالح ابو اصبع ، اساليب مستعملة من الفنون الاخرى في شعر الوطن المحتل ، مجلة الاقلام (بغداد : سبتمبر / ايلول ١٩٧٧) ص ٩ .

مدون السكاف ، رحلة في عالم ندوى طوقان ، مجلة شئون فلسطينية (بيروت : م ت ف (٣٦) ، المخطوطة / آب ١٩٧٤) ص ٩٠ .

الیاس خوري ، تهليلة الموت والشهادة شعر توفيق زياد ، مجلة شئون فلسطينية (بيروت : م ت ف (١٦) ، ديسمبر / كانون الاول ١٩٧٢) ص ٢٠٤ .
رجاء النقاش ، المرجع السابق ، ص ١٣٢ .

(٣٣) راجع — على سبيل المثال — قصيدة « مقتل عواد الامارة » لـ توفيق زياد ، في ديوانه « ادفنوا امواتكم وانهضوا » . فبرغم ان الشاعر يقسم القصيدة الى « ثلاثة اصوات وصوت من بعيد وتهليلة جماعية » ، محددا ما يقوله كل صوت بترتيبه (الصوت الاول ، الصوت الثاني ، الخ) الا ان جميع الاصوات تفتقد اي تمييز ينافي فيما بينها ، بما يشمل التمييز الفكري ، بحيث اتنا لو اسقطنا العلامة المميزة لكل صوت ، وهي علامة خارجية ، لما اعتبرى القصيدة اي خلل .

(٣٤) يصل الياس خوري الى نفس النتيجة — تقريبا — من خلال تحليله النفعي لقصيدة « سرهان يشرب القهوة في الكافينيريا » ، حيث « هناك ثلاثة ابطال في القصيدة : نحن — هو — هم . نحن تحمل بعض الملاعع . انها فسيخ البداية . وهي الام والاب والواقع المعيش . لكن هم غائبة . موجودة في فسيخ البداية شبه المجهول ، لكنها لا تحمل اي ملامع . حتى القليل لا يرى . فقط ترسم صورته وتمزق . يقود هذا الثنائي الواضح للعنوان الى نقى نحن . فتصبح هو نقطة التركيز الرئيسية . هو لتجمع نحن دعم في حركتها . في صراعها وفي صراعها معهما . العنوان ينقى سلما ، وهو يلخص كل شيء . لكن هو ينقى كفرد ، كتفاصيل . هو لا يوجد له الا في هذه النعنون شبه المقابلة » . وتكون

النتيجة - الذي - نفي « نحن » ، و « هم غالبة » ، و « هو لا وجود له الا في هذه التحن » ، اي غير موجود - تجريا - لغيب ابطال القصيدة عنها .
الياس خوري ، سرحان : القصيدة والرمز ، مجلة الاداب (بيروت : يونيتو/حزيران ١٩٧٨) ص ٢١ ، والتشديد من عند المؤلف .

(٢٥) النموذج الواضح على ذلك القصيدة - الديوان « تلك صورتها ومذاق ابتلاء العائش » ، محمود درويش .

(٣٦) محمود درويش ، احمد الزعتر .

(٣٧) من زاوية مقاربة ، يشير الياس خوري - في ذلك - الى ان « الشاعر ، حين يضع نفسه في مركز النبوة ، فانه يقوم في الواقع بحركة متناقضتين : من جهة يتبعد عن شعبه ليدخل في لعبة الحطم من طرف واحد ، ومن جهة ثانية فانه يحاول ان يكون في ابتعاده ضميراً شعبه وصوته »

الياس خوري ، سبع القاسم : مرانى سبعة القاسم ، مجلة شئون فلسطينية (بيروت : م ت ف ، ٢٦) ، أكتوبر / تشرين الاول ١٩٧٢) ص ١٤٥ .

(٣٨) نشير الى ان ذلك يتعلق بالعلاقات الداخلية في القصيدة ، اما العلاقة بين القصيدة والمعلم فقد سبق المرض لها في موضع سابق من نفس الدراسة .

(٣٩) ليس الامر على ما يشير « يوسف يوسف » من ان « الأرض بوصفها برقة كبيرة في التشعر المقاوم او من حيث هي المقوله الفواه في المعجم الشعري الفلسطيني ، والموضوع المحوري القصيدة المقاومة ، تقد برومانسيتها بسبب من قيام الصراع التاريخي لسبيلها ومن اجلها » .

يوسف يوسف ، الموضوعات الفلسفية للشعر المقاوم ، مجلة الكلم (بغداد : فبراير / شباط ١٩٧٥) ص ٢ . والتشديد من هنا .

ليس الصراع التاريخي هو ما يحدد رومانسيية القصيدة من عدمها ، بما هو واقع خارجي على القصيدة ذاتها ، ولكن كيفية رؤية الشاعر لهذا الصراع ، وكيفية حفظها بنطاقها في القصيدة .

(٤٠) الياس خوري ، درويش يمر بين فراغين ، مجلة شئون فلسطينية (بيروت : م ت ف (٢٤) ، افسطن / آب ١٩٧٣ ص ١٩٠ .

(٤١) محمود درويش ، قصائد « النزول من الكرمل » و « موت آخر .. واحب » في « محاولة رقم ٧ » ، والقصيدة - الديوان « تلك صورتها .. » .

(٤٢) ليس صدفة فيما نرى ان يكتب محمود درويش قصيده « الرمادي » في هذه المرحلة .

ملف عن: المركبة الأدبية في دمياط



شارك في اعداد الملف :

وتقديم الاعمال المنشورة :

* انيس احمد البياع

* السيد التماس

* طاهر السقا

* الحسيني عبد العال

الرسوم الداخلية طاهر السقا

الحركة الأدبية في دمياط

قراءة في ملف قدمي

أنهيس أحمد البياع

لا اعتقد ان الهدف من هذه القراءة السريعة في ملف الحركة الأدبية بدمياط . التاريخ لها او حتى مجرد دراسة نقدية لأعمال كتاب دمياط . . . ذلك يحتاج الى دراسة متنانية مطولة قد ترقى ذمن القارئ ، خاصة وان مثل تلك الدراسة سوف تتعرض - بالضرورة - لابدارات أدباء ربما لم يسمع عنهم او يقرأ لهم . . . حتى لو تابع اعمال بعضهم بعض النقاد المهتمين بالنتاج الأدبي خارج القاهرة . فان ذلك يحدث في الغالب بمحض المصادفة ، او لاعتبارات شخصية ، او لغير ذلك . . . واذا اضيف لذلك تنوع الاعمال الأدبية وتباين مستواها الفنى - فان الامر يصبح صعبا - خاصة مع المحافظة على المساحة التي خصصت لهذا المقال .

وفي بلادنا ، تقسم الظاهر الثقافية عموما ، والادبية خصوصا بسمات منها عدم وجود متابعة نقدية - حقيقة وجادة - للاعمال الادبية الكثيرة في فن الشعر والقصة والمسرح . . . مما ترك آثارا سلبية على الادباء من ناحية وعلى قراء ، ومتاعطي الفكر والثقافة من ناحية اخرى ، ففرضت بعض الاقلام نفسها ، على الساحة الادبية بفعل التكرار والعادة ، وليس بفعل الموهبة والخبرة والثقافة . . . ولأن لكل ظاهرة استثناء، ايضا ، فرضت بعض الوجوه نفسها - وكانت بالاصناف تمتلك رصيدا ممتازا من الموهبة والخبرة والثقافة وللقدرة على الابداع .

نقول ذلك لما تمسناه في ان مجرد الانتقال - الجغرافي - للكاتب في دمياط او غيرها من اقاليم مصر ، الى القاهرة ، قد يكون خطوة ضرورية ومجدية لتصل اعماله الى الآخرين . الم يحدث ذلك بالضبط لكتاب امثال محمد ابو العلا السالمونى ، يسرى الجندى ، بشير الدين . . . فقد احتشروا او اكتشفوا ، في القاهرة - وبعد وقت طويل من العمر كان قد ضاع - انهم كتاب قادرون على للعطاء . . . وربما نفس اعمالهم القديمة التي لم

نتقد رواجاً عندما كانوا خارج دائرة الضوء .. أو خارج القاهرة .. هي نفسها التي يكتب عنها النقد الآن ..

هذه السمة التي تبدو «شكلية»، من سمات الظاهر الثقافية في بلادنا ، سمة شديدة الاهمية ، لأنها تعكس ، بصورة ما ، الواقع السياسي والاجتماعي في بلادنا . حيث تتركز السياسة ، والثقافة ، وMicrphones الإذاعة ، والمجلات ، والكتب ، والسلع ، والآباء ، والمبشرين ، وصانعوا النجوم .. و .. في القاهرة ..

في هذه القراءة في ملف الحركة الأدبية بدمياط تهدف إلى تقديم مدخل عام . قد يكون مفيداً لأى متابع لسيرة الحركة وأيداعاتها بعد ذلك ..

وهي حركة كانت وما زلت جزءاً من الحركة الثقافية والأدبية النصرية . وبالتالي فهي تمر بنفس الظروف ، وتواجه نفس التحديات .. كما أنها غير معزولة عن حركة الواقع السياسي والاجتماعي في بلادنا .. وطبيعة المرحلة . لذلك فأننا نستطيع أن نرصد ازدهار الحركة الثقافية في حالات المد الجماهيري .. وللنهاية الشعبي . والعكس صحيح ..

- وإذا كان الشعب المصرى قد واجه تحديات حقيقية مباشرة أبان الغزو الإسرائيلي وما اعقبه من هزيمة عسكرية عام ١٩٦٧ .. فقد صاحب الهزيمة العسكرية على المستوى الثقافي .. مراجعة شاملة لمختلف الثوابت الاجتماعية والثقافية والأدبية .. فجات الاعمال الأدبية مواكبة لتلك العملية المعقّدة وليس صحيحاً - في تعمير - أن ابداعات ونتاج تلك المرحلة قد اتسمت بالبكائية ، وتنقية الذات ، وال المباشرة .. بل إننى اتصور أنها كانت اعظم فترات ازدهار الثقافة والأدب .. كانت هناك مسحة من الحزن والقنوط تصبح الاعمال الأدبية .. لكنه كان ذلك الحزن النبيل المتوجه المتمرد الرافض لواقع الهزيمة .. هزيمة الوطن وهزيمة النفس .. وكانت تلك ايضاً ازهى فترات ازدهار الحركة الأدبية في دمياط .. واكتشف الكثيرون أنفسهم وطاقتهم ومواهبهم في خضم التفاعل والحوار الذي لم يهدأ .. كانت قضية الوطن في المواجهة دوماً .. وحتى كتاب السلطة ، والمرتدون ، والخائدون غير قادرين على النظر إلى أسفل أو أدارة الظهر أو غض البصر .. فمارسو التعبير الأدبي في مواجهة قضية الوطن بصورة لا تخلوا من الرتابة والنفمة الواحدة أحياناً لكن بعض هؤلاً، أيضاً استطاع تجاوز ذلك بفعل المعيشة للحقيقة السياسية والاقتصادية وبنقل التفاعل مع الحركة الثقافية ..

وإذا كتلت قد أشرت إلى أن الحركة الادبية في دمياط جزء من الحركة الثقافية المصرية . فلما يعني ذلك طمس الخصائص الذاتية لها .. والتي برزت على مستوى مسيرة الحركة ودورها في خدمة قضايا الثقافة في الاقليم وعلى مستوى الابداعات الفنية .

ومن الضروري أن نشير إلى أن الحركة الادبية الحديثة في دمياط يسكن للتاريخ لها اعتبارا من نهاية الخمسينات وبداية السبعينات . وكانت لها وسائل وجذور متعددة عبر التاريخ المعاصر .. فقد حفلت دمياط بكثير من الأسماء التي اعتبرت مصدرا للاحساس بأن الحركة لها جذورا المتعددة - حتى ولو بدا أن نتاجها الادبي مختلف شكلا ومضمونا . فذلك راجع بالضرورة إلى ظروف موضوعية وذاتية متباعدة .

• كلن هناك منذ بدايات هذا القرن وبعد ذلك كتاب ومحققون مثل الشاعر الاسمر الغاليانى ، بنت الشاطئ ، - ذكرى نجيب محمود ، عبد الرحمن بدوى - شوقي ضيف - محمد الماحى - محمد حمام - على العزبى - عبد اللطيف النشار - لطيفة الزيات .. وغيرهم .

ورغم أن مؤلاه لم يقيموا بصفة دائمة بدمياط ولم يشكلوا بالتالي تيارا ثقافيا بها الا أن كتاباتهم كانت تعنى أن ثمة مناخ ادبى ساهم في تنمية مهارات وابداعات مؤلاه الكتاب ومن جاء بعدمهم ..

وفي دمياط كانت هناك صحفة اقليمية .. متميزة .. جريدة الآراء الوفدية التي كان يصدرها المرحوم حسن خالد ، وجريدة دمياط ، ثم جريدة اخبار دمياط التي تصدر بانتظام منذ عام ١٩٥٠ وحتى الان .

٠٠٠ الرواد

• في مكتبة الجامعة الشعبية بدمياط وضعت للبنية الاولى للتجمع الادبي الذي بدأ يأخذ صورة منتظمة من خلال ، ندوة الاثنين ، الاسبوعية ، حيث ضم عددا من المثقفين للذين يحاولون تلمس خطواتهم الاولى في مجال الابداع الفنى .. والقراءة المنظمة .. غير أن هذا التجمع ما لبث أن تبلور اكثر ، وولكب ذلك تحويل الجامعة الشعبية إلى « مركز ثقافي » . فشكل التجمع جمعية ادبية اشهرت تحت اسم « جمعية الرواد الادبية بدمياط » .. وكان ابتداء هذا الشكل التنظيمي المستقل في ذلك الوقت (او اخر الخمسينات) انعكاسا لحركة صحيحة من التفاعل الحر والديمقراطي بين مختلف الثقافات والانتماءات المشاركة في هذا التجمع ..

ولأن هذا التوجه كان نابعاً في المشاركيـن فيه ، فقد انسجم مع الحاجات للحقيقة للحركة الثقافية ، والتي تولـدت خلال الحوار اليومي والتفاعل المتبادل بين مثقـفـي وـادـبـاـ ، تلك المرحلة .

وكان من المـفتـ للنظر أن تعارض «الجمعـية المستقلة» ، نشاطـها من خلال لمـكـانـيات وـفـرـماـ المركزـ الثقـافـي . وـاـنـ تـفـرـقـنـ ذلكـ كـحـقـيقـةـ يـصـبـعـ تـغـيـرـهاـ اوـ تـجـاـزـهاـ ، ولـذـلـكـ اـسـبـابـهـ الـكـثـيرـةـ ، وـمـنـ بـيـنـهاـ طـبـيـعـةـ المـرـحـةـ عـلـىـ الـمـسـتـوـيـينـ الـسـيـاسـيـ وـالـاجـتمـاعـيـ فـيـ مـصـرـ .

سـاـمـهـتـ لـلـفـشـأـةـ الـمـسـتـقـلـةـ عـلـىـ بـلـورـةـ أـسـلـوبـ مـتـمـيـزـ فـيـ حـرـكـةـ التـجـمـعـ الـاـدـبـيـ بـدـمـيـاطـ . . . بـعـيـثـ يـمـكـنـ أـنـ تـشـيرـ إـلـىـ لـطـابـعـ الـدـيمـقـراـطـيـ لـلـحـرـكـةـ . . . فـالـجـمـيعـ عـلـىـ اـخـتـالـ ثـقـافـتـهـمـ وـانـتـمـاـتـهـمـ كـانـواـ يـلـتـفـونـ حـوـلـ «ـمـائـدةـ مـسـتـقـدـيرـةـ» ، .

الـكـلـ يـقـرـأـ ، يـبـدـعـ ، يـجـربـ ، يـنـقـدـ وـيـقـيمـ اـعـمـالـ الـآـخـرـينـ . . . وـالـجـمـيعـ فـيـ النـهـاـيـةـ يـتـطـمـونـ .

انـكـرـ اـنـ طـلـبـ مـنـ مـرـةـ اـنـ اـكـتـبـ مـقـالـاـ عـنـ حـرـكـةـ الـاـدـبـيـ فـيـ دـمـيـاطـ نـشـرـ بـمـجـلـةـ «ـسـنـبـلـ»ـ فـأـثـرـتـ اـنـ اـخـتـارـ عـنـوانـاـ لـهـ «ـمـنـ التـهـجـىـ لـىـ الـكـتـابـةـ»ـ .

ولـمـ اـكـنـ اـعـنـىـ بـالـتـهـجـىـ فـقـطـ . . . لـلـتـلـمـسـ الـاـولـ اوـ الـبـدـاـيـاتـ الـاـولـىـ لـلـقـرـابـ مـنـ عـالـمـ الـثـقـافـةـ وـالـاـدـبـ . . . وـلـكـنـىـ تـصـدـتـ التـهـجـىـ بـمـعـنىـ تـعلمـ حـرـوفـ الـكـتـابـةـ خـاصـةـ بـالـنـسـبـةـ لـبـعـضـ الـذـيـنـ يـمارـسـونـ فـنـ وـشـعـرـ الـعـامـيـةـ بـفـطـلـ الـمـوـجـةـ الـحـضـةـ .

.. وـبـذـلـكـ كـانـتـ حـرـكـةـ الـرـوـادـ مـلـتـصـقـةـ اـكـثـرـ بـوـاقـعـ الـحـيـاـةـ الـاجـتمـاعـيـةـ فـيـ دـمـيـاطـ . . . وـلـمـ تـكـنـ تـجـمـعـاـ ثـقـافـيـاـ مـنـزـلاـ عـنـ حـرـكـةـ وـنـبـضـ تـلـكـ الـحـيـاـةـ . . . وـبـالـتـالـىـ كـانـ طـبـيـعـيـاـ اـنـ يـشـارـكـ فـيـ التـجـمـعـ الـاـدـبـيـ زـجـالـ وـشـاعـرـ عـامـيـةـ تـلـقـائـىـ مـثـلـ «ـالـسـيـدـ لـلـغـوـابـ»ـ ، لـذـىـ يـعـملـ «ـاسـتـرـجـىـ»ـ . . . لـذـلـكـ فـقـدـ تـلـمـعـ الـقـراءـةـ وـالـكـتـابـةـ . . . وـتـلـمـ اـيـضاـ اـنـ تـحـمـلـ «ـالـرـبـاعـيـاتـ»ـ ، لـتـىـ اـشـتـهـرـ بـهـاـ نـقـداـ مـرـيـرـ لـلـدـافـعـ ، مـعـبراـ بـحـسـ شـعـبـيـ تـلـقـائـىـ رـقـيقـ عـنـ مـومـهـ وـمـومـ الـكـاـدـحـينـ اـمـثالـهـ . . . فـكـتبـ فـيـ السـتـيـنـاتـ :

قـلـوا لـى اـرـضـى بـنـصـيـبـك
 اـشـمـعـى اـنـتـ يـا صـاحـبـى
 وـخـزـنـتـكـ مـلـيـانـهـ
 وـلـنـا لـلـى لـشـفـوـفـ الـاهـانـهـ
 شـفـوـفـ الـقـبـيـصـ انـقـطـعـ
 وـظـهـرـهـ كـلهـ رـقـعـ
 وـالـاشـيـاءـ مـهـدـنـ مـصـدـىـ
 وـالـدـفـةـ وـقـتـ فـيـ اـيـدـىـ
 الـدـيـنـ وـمـدـدـ الـاـيـدـيـنـ
 وـمـسـاتـ وـقـولـتـ هـاتـ
 وـيـاماـ نـسـاسـ حـيـيـنـ
 يـعـنـىـ الـكـىـ تـوـبـسـهـ انـقـطـعـ
 يـاـ صـاحـبـ الـقـلـكـسـ حـاسـبـ
 مـشـ قـادـرـ اـمـشـ وـوـسـعـ
 وـنـفـسـ الـجـمـوعـ زـلـهـ
 وـنـحـوسـهـ كـانـ نـهـمـ

والرباعية عند « التواب » غوص داخل تناقضات ومقارقات الواقع
 الاجتماعي بتحقق موسيقي عنوان « ولغة شعبية بسيطة » .

وعشرات من الكتاب والزجالين وشعراء العامية والقصاصيين أمثال « محمد النبوى سلامه - محروس الصياد - سمير الفيل - السيد الجنيدى - كامل الدربى - محمد العتر - محمد ابو سعده - عبد العزيز حبه - محمد علوش - حسام ابو صير - مصطفى العايدى - عيد صالح - محمد الزكى - السيد النحاس - محمد ابو العلا السالمونى - طاهر السقا - مصطفى الاسمر - بشير الديك - يوسف القط - حسن ياسين - احمد زغلول - محسن يونس - محمد الشربى - احمد عبد الرانق ابو العلا - الحسينى عبد العال - سعد الشرباصى - على زهران - عبد القادر السلاوى - صابر زاهر - على روميه - يسرى الجندى - وعلى ظلام .. وغيرهم ربما لم تسعفني الذاكرة باسمائهم »

ورغم ان بعضهم توقف عن الكتابة منذ زمن وعلى فترات مختلفة تبعا لراحل تطور الحركة الادبية ولاسباب متباينة .. الا انهم جميعا ساهموا في تكوين تيار ثقافى عام بدمياط من نهاية الخمسينات وحتى الان ..

* * *

وتاكيدا للمفهوم الذى بدا يتبلور شيئا فشيئا نحو ثقافة وطنية ..
وتاكيدا لاستقلالية الجمعية عن التنظيمات الرسمية .. نجدهما تختار
رئيسا لها كان قد صدر قرار باحالته إلى الاستيداع عقب محاضرة القاما
عن « الميثاق بعد عام ١٩٧٠ » لهذا السبب ربما دون سواه ..

.. كانت مرحلة مد وطني تحررى .. وكان العوان الاسرائيلي ..
والهزيمة العسكرية .. وشعر أدباء دمياط أن العمل الثقافي يمكنه القيام
بحور في إثراء الوجдан الشعبي .. فجالبوا قرى المحافظة وعقدوا اللقاءات
والنحوتات في المقاصى .. والعزب والكنور .. وشاركتهم بعض الأدباء
التقديرين أمثال الشاعر عبد الرحمن الابنودي والفنان ابراهيم رجب ..
واستطاعوا بالفعل أن يوقدوا الناس من الغفوة والقنوط واللامبالاة ..
كان الفلاحون يرددون معهم القصائد والاغانى .. ومن المؤكد أن حركة
التجمع الأدبي في تلك الفترة وسط الشارع الدمياطى تجاوزت بكثير
إمكانيات الأعضاء، الإبداعية الفردية .. وأصبح صوتها تميزا داخل
الحركة الثقافية المصرية بوجه عام داخل مجتمع دمياط بوجه خاص ..
وكان طبيعيا أن يكون هناك رد فعل لهذا التيار الثقافي في محاولة لاحتواه
أو مواجهته من جانب أكثر أجهزة السلطة معادا للجماهير .. وربما كان
المؤتمر الأول للادباء الشبان المنعقد بالزقازيق عام ١٩٦٩ محاولة لاحتواه
هذا التيار والتعرف عليه بصورة قريبة وبباشرة من جانب تلك الأجهزة ..
ذلك فقد اعقب المؤتمر مباشرة ملاحظات مستمرة من جانب أجهزة الأمن
للمثقفين الوطنيين وكان دمياط نصيب واخر من تلك الحملة التترية التي
وصلت إلى درجة حل جمعية الرواد الأدبية تحت مسمى شديد الغرابة ..
حيث لجمحت في جمعية كانت على وشك التسجيل وهي جمعية رواد قصر
وببيوت الثقافة .. واستولت الجمعية الجديدة « بالقوة » ورغم اعتراض
جمعيتها العمومية بالإجماع على كتب وأموال الجمعية .. وحتى على اسم
الجمعية ذاته ..

وعكست تلك المرحلة ظلالا قائمة على الحركة الأدبية في دمياط - خاصة
بعد التحولات التي طرأت على السلطة الناصرية وتسلم « اليمين الجديد »
زمام القيادة ، فابتعد البعض بفعل تلك الظروف .. وظروف أخرى
كثيرة عن المشاركة الحقيقية .. وربما كذلك عن الكتابة .. وببعضهم لعوامل
ذاتية اضافية انكفا على ذاته وأصبح يعيش خارج دائرة الحياة الاجتماعية
مثل القاص الفنان الراحل يوسف القط .. بعضهم قاوم .. وببعضهم تكيف ..
وببعضهم كاد أن يسقط .. وتغريه لعبة المهرجانات الأدبية والجوائز التي
تنظمها الجمعية الجديدة في إطار التمهيد للمرحلة الجديدة .. اخترق

التو מג القديم الذى كان يشع فى كتابات تلك المرحلة .. وكاد يصمت
، الشاعر السيد النماض ، صاحب قصيدة ، اربع قراءات لصلة حب واحدة ،
.. القصيدة التى لم تنشر فى صحف او مجلات مصرية .. وعندما نشرت
مؤخرا مع دراسة نقدية لها فى احدى الصحف العربية .. اختارت
الصحيفة عنوانا للدراسة هو ، شاعر تخجل منه مدارسنا ، .. كنایة عن
الخوف الذى يكبل مدارسنا العربية عن تعلم شعر حقيقي وجيد بطرح
، قضية الوطن ، ليس باعتباره خريطة ، وعلم ، ولكن باعتباره وطنا
نمارس فيه الحياة والعشق والموت .. وطن ينهض فوق الخرائط والحدود
وخرائب الدمار وأدعية المناقين ، وأشعار القافية والجnas والمحسنت
الجyبية .. وهذه هي قراءته الاولى من قراءة الاربع :

كنت مخطوفا اليك .. والطريق ضائعة

والرياح بيننا رسول ، عصافير ، كوى

في زنازين الجهات الاربعة

لا طريق للدخول

لا طريق للخروج

نختنق فيك يا ارض التواريف الشقية

نختنق فوق مسيس الارض ..

.. نساله الهويه

وجهنا الشمعي ذاب ..

.. انكشفنا

ليست الشمس

انها عود ثقاب

تلبس الاقوال ديباجا موشى وزخارف

نعبد الشرط ، نبغضه ، ونبعده

.. نصلى للمخاوف

ونجيده التوريه

نتملطى الفكر سرا

نتعاطر الحب سرا

نتعاطر الجبن جهرا ،

وحبوبا تجهر الرؤيا التبيه
 نتعاطر هيك يا ارضي وباسمك ..
 .. داشما دور الفسيه
 فمتي ينهم المسرح فوق الداعرين
 ويصوغ القراء المسرحيه

وكتب شاعر العامية محروس الصياد عام ١٩٧٠ (الشاعر الذي يعمل
 نقاش اثاث) :

يا بلدنا لا تلتفى
 ان سالتى فراساليفى
 ان نذهبى .. صدقينى .. حلالقينى
 زى نسمة ف قلع مركب
 زى هبر فى سن يكتب
 زى ميه ف غيط شراتقى
 زى بصره فى عين فدائي

* * *

اما شاعر العامية « السيد الجندي » الذى يعتبر رائدا لشعر العامية
 في دمياط فقد توقف تماما عن الكتابة خاصة بعد رحيله عن دمياط ..

وباختصار فان شعرا، العامية في دمياط لم يستطعوا ان يضيفوا
 كثيرا بعد رحلتهم الأولى الا بعض الاوصوات القليلة جدا .. وتجاربهم
 الابداعية ظلت تدور في حلقة دائرة ذات نغمة ربما تكون مكررة .. غياب
 للرؤية المميقة للحياة وال العلاقات الانسانية والاجتماعية صبغ أعمالهم
 بالعمومية ، الشديدة والمانع الحائر .. وذلك ينطبق بطبيعة الحال
 على بعض الذين يكتبون الشعر الفصيح ..

اما في القصة القصيرة فابرز كتابها مصطفى الاسمر ، حسين البليتاجي
 ومحسن يونس و يوسف القط ومناك جيل ثانى من كتاب القصة القصيرة
 بدا تجاربه الاولوية في صنع لغة خاصة به .. ذكر منهم احمد زغلول
 الشيطى ، وحىمى ياسين ..

وفي المسرح .. محمد ابو العلا السلامونى - وظاهر السقا .. ويسرى
 الجندي ومع ان يسرى الجندي كان على هامش الحركة الادبية في دمياط
 حيث فضل دوما تنمية وعيه الثقافى والابداعى خارج جمعية الرواد الا انه
 كان قريبا منها وشارك في المؤتمر الاول للدباء الشبان بالزقازيق وقد
 ساهم الثلاثة في انشاء جماعة المسرح الجديد في الستينيات .. و مما يلفت

النظر ان بدايات هذه الجماعة التي انبثقت عن رابطة التعليم الابتدائي كانت جادة جدا . . . وكانت لها رويتها الخاصة للدراما حيث عنيت بالدراسات النظرية . . . بجانب التطبيقات العملية . . . وكانت مسرحية « الشمس وصحراء الجيد » تاليف يسري الجندي باكورة عملها . . . حيث قدمت المسرحية بجهد جماعي في التاليف والاخراج والديكور والتتميل . . . النجاح من خلال رؤية مشتركة . . . الا ان هذه الجماعة بدورها توقفت في وقت مبكر . . .

ولعل ثمة سؤال قد يطرح نفسه قبل الانتهاء من هذه القراءة السريعة في ملف الحركة الادبية بدمياط . . . وهو : هل هناك سمات خاصة وملامح متميزة للاعمال الادبية التي أفرزتها الحركة الثقافية بدمياط ؟

وطبيعي اننا لا نستطيع الادعاء بان الحركة الثقافية بدمياط كانت معزولة او منعزلة عن الواقع الثقافي والاجتماعي المصري . . . وبالتالي لم تكن للاعمال الادبية بدمياط سمات خارج دائرة الواقع الثقافي المصري . . . وهذا ما يؤكد ان مقوله ادب افليمي مقوله غير دقيقة . . . وهذا لا يعني اننا لا نلمس آثار الحياة الاجتماعية « والبيئية » في اعمال بعض كتاب دمياط . . . فالقصاص محسن يونس عنى بعالم الصيادين . . . وما يحتويه من نماذج انسانية ومشكلات حياتية يومية . . . وأنماط من التقييم السلوكية ، والعادات ، والطقوس ، والاساطير . . . وكان تفرد محسن يونس انه استطاع ان ينقلنا من العالم الخاص جدا الى العام خلال رموز ولغة خاصيتين .

كذلك كان الشاعر السيد الجنيدى . . . الذي حفلت رموزه الشعرية بمفردات الواقع الانسانى في دمياط . . . أما شاعر العامية محمد علوش فيعتبر صوتاً متميزاً حيث استوعب - بحس عميق - رموز الواقع في مدينة دمياط . . . خاصة مجتمع الصيادين . . . ولا شك أن هناك أدباء آخرون تركت البيئة الاجتماعية بصماتها على أعمالهم . . . الا أننى لا أعنى « البيئة الطبيعية »، فذلك وارد في معظم الاعمال ولا شك . . . ولكننى أقصد الرؤية النبوية والابداعية المتميزة من خلال البيئة الخاصة بمفرداتها المختلفة .

وبالرغم من المناخ الثقافي في مصر بعد الانفتاح وسيادة ثقافة « البرجوازية المصرية في مرحلة التبعية » ، وعدم التابعة الجادة للاعمال الادبية ، وتنسلل كتاب قليلي الموهبة من محترفي الجلوس على كل المائد ، ونشرنـمـ الحركة الثقافية بفعل تشرـنـمـ الحركة السياسية . . . والطبيعة

الخاصة لمجتمع دمياط كمجتمع حرف ظهرت فيه شرائح جديدة من الرأسمالية التجارية الكبيرة والتي لا تعنيها امور الثقافة في قليل او كثير سوى تغذية التطرف الديني وما يتبع ذلك من محاصرة مستمرة لاي مكر او ثقافة مستقرتين .. اقول انه بالرغم من ذلك فان الحركة الثقافية في دمياط تحاول من جديد .. لم الاشلاء المبعثرة .. في اتجاه التوحد والاستقلاوية والجماعية ..

وإذا كانت جمعية قصر الثقافة بدمياط .. تقوم بدور ادبي من خلال (نادي الأدب) .. وأن تقدم دعماً لبعض الناشئين من الكتاب .. وأن تعتقد المهرجانات .. و .. فان هذا النادي رغم تمسكنا باستمراريته باعتباره مؤسسة شبه حكومية .. عليها واجب الدعم والمساندة .. لاتخلق تياراً او حركة أدبية لأسباب كثيرة .. قد لا يتسع المجال لسردها .. ونتصور ان بعث حركة ثقافية حية ونشطة من جديد في دمياط مرهمون بابتداع اشكال تنظيمية ثقافية مناسبة .. وإذا كان صحيحاً ما يثيره - بعض المعارضين - من أن الجمعيات الأدبية لا تخلق أدبياً .. الا اننى أرى - أيضاً - أن الجمعيات الأدبية المستقلة الاختيارية سوف تسهم في تهيئة مناخ ثقافي .. يساعد الكتاب على الابداع ويتابع كتاباتهم .. وربما يحل بعض المشكلات الاجرائية او المالية .. او يسهم في بلورة نتارات ثقافية ..

وإذا كان للثقافة عموماً والادب خصوصاً - غاية - فانها لا تتحقق الا بفعل حركة ثقافية - تتجاوز - كما سبق أن اشرت - الابداعات الفردية للمنتسبين اليها .. ذلك ان «الحركة» ، الثقافية ليست حاصلاً جمع اعمال ادبية حتى ولو بدت اعمالاً جيدة المستوى عميقة الرؤية ..

ثلاث قصص ليوسف القط

حجرة



يوسف القط

(١)

الصلع امام الصلع ، يصنع مستطيل . . . الصلع (مضروبا في)
الصلع يصنع نفس المستطيل . . .

نقطة (حفر محفور على سطح الصلع ، يعطى اشكالا منسية اخرى
بلا ملامع . . . الزمن ، الزمن - تساقط الدمان . التاكل) على ضلع
المستطيل قبل التقائه بالصلع الاخر ، ليصنع زاوية . . . نقطة اخرى على
الصلع الرابع ، ليصنع زاوية . نقطة اخرى على قبل التقائه بالصلع
الرابع . . .

ملحوظة : من التقاء الزوايا والاضلاع ، قام امامنا صندوق محكم .
الا من عين تقوم مقام النافذة .

(١) غير معروف عنوان المنشية واخير ان تكون حجرة عنوانا .

(مقياس السنديمترات على امتداد ضلع المستطيل ، لصنع علامة
بطرفه المدبب يطوى المقياس ، يفرد على امتداد الضلع الرابع)
مساحة السطح = مساحة الصالة = مساحة الحجرة ..

(ب)

الضلع (مضروبا في) الضلع يصنع نفس المستطيل ... مساحة
المستطيل = مساحة الحجرة ...

الحجرة كائن وحشى السمات ، ضلوعها الاثنتي عشر قائمة أفقيا ..
طول الضلع هو نفسه طول ضلع المستطيل .

مساحة المستطيل = مساحة الحجرة ..

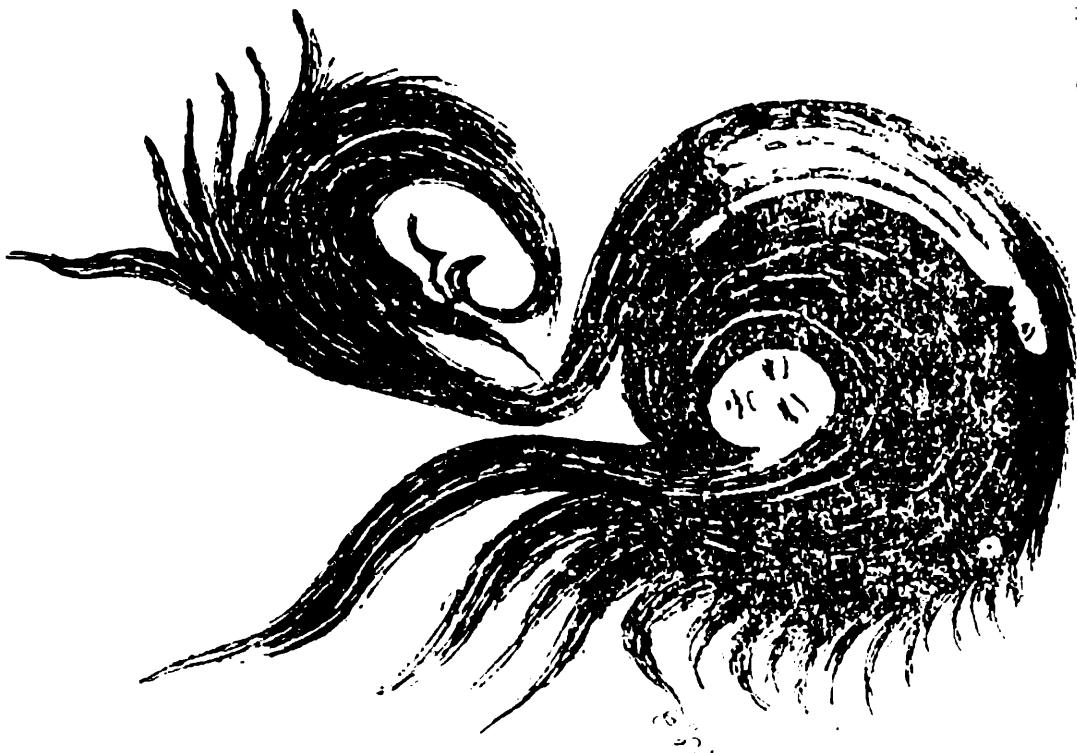
الحجرة عارية الا من ثلاثة كراسي من سعف النخيل .. ومنضدة
طويلة الأرجل من نفس المادة . بطن الحجرة او هذا الكائن الوحشى
السمات ، محشو باوراق صفراء لللون تنفتح أصواتا ، تصرك الأذن ، بالليل
عندما تظلم الحجرة يتلاشى الصوت ، ليتحول كل شىء الى كائن رفيع
ملتف على بعضه ، له رأس ينفتح برقا يعمى البصر ، اللون بلا لون محدد ،
 شيئا فشيئا يقترب من اصفارار معتم اللون ..

هذا الكائن الرفيع طوله = طول ازيال التليفزيون ..

في العدد القادم

ملف عن الحركة الادبية

في بور سعيد



حزمة النور

•• في البدء ..

كانت هناك حزمة من النور .. فجأة توجهت من لا مكان ..
في أول الامر ارتعشت ارتعاشه هائلة .. ثم ثبتت الى حين ، قبل
ان تعود الى الارتعاش من جديد ، ارتعاشات متواتلة .. مجنونة ومرت
فترة طويلة من الوقت .. كانت قد ازدادت جرما .. قد ازدادت توجهها ..
وكان في خلال ذلك ، تخطو خطوات الى الامام .. الى الامام في شكل
دائرة .. بعد ان تم لها ما ارادت ، تقيأت من مكان الفم فيها شعاع
طويل .. لم يلبث ان خرج منه شعاع صغير ، وما بين الوصلة والآخرى ،

كان يخرج من احشاء الابن ابنا صغير .. حتى غمرت الارض حزمة كبيرة من الاشعة ، رسمت عليها اشكال غير معقولة الجمال ..
ومرت فترة طويلة من الوقت ..

ابتداً تتوهج ، ثم تخبو .. « جسم النور » تتوهج ثم تخبو ..
« .. للنور .. وبطنها انتفخ ويتضخم .. وقد راح الشعاع الاب يبتلع ابناءه .. واحفاده .. واحفاد احفاده .. وما ان للكل في كيانه سرى ، حتى فتحت الام فمها الواسع ، العميق الغور ، وراح تشفط لسانها للطويل ..

« الجسم الشع » .. بطنها انتفخ ، وتتضخم .. بجوار المجرى الذي جف منه الماء .. انفصل عنها جسم آخر مشع .. وسارت شوطا .. وقد عاد اليهما التوهج من جديد .. الكبri ومجها اقوى .. اكثر طغيانا من اللوحة للضعف .. وبين كل مسافة والاخرى كان ينفصل جزء من المتأخرة ليلحق بالتقدمه ، وينضم اليها ، فيزيدهما ومحيا وبريقا ..

المتأخرة تزداد نحوا - تزداد مزاها .. المقدمة تزداد جرما .. تزداد رسوحا - وثباتا - بعد ان تم لها ما ارادت - الكبri - تقىيات من مكان لفم فيها شعاعا طويلا ، راح يتکور على نفسه ويقفز .. عن الابنا ، والاحفاد واحفاد الاحفاد ، غمرت الارض حزمة كبيرة من الاشعة .. وابتداً الارض تتشكل من جديد .. شكل غير معقول .. الجمال ..

ومرت فترة طويلة من الوقت .. وابتداً كتلة النور تأكل في نفسها .. تتوهج ، ثم تخبو .. تتوهج ، ثم تخبو ..

وهي تلملم نفسها ، وقد ابتدا الشعاع الاب يبتلع ابناءه .. واحفاده ، ، واحفاد احفاده وما ان سرى للكل في كيانه ، حتى فتحت الكتلة الام فمها الواسع .. العميق الغور ، وراح تشفط لسانها للطويل .. كتلة النور .. بطنها انتفخ .. وتتضخم .. ولم تلبث ان انفصلت عنها كتلة اخرى اصغر ..



طهور لف

سِلْمَى

س ، ل ، م

.....

.....

سلمى .. يا سلمى .. يا سلمى .. يا سلمى ..

- يا نقطة من نور ، يا صبحا تبلغ .

- يا اخضرار الزرع في وقت الربيع .

- يا سنبلة قمح ، تتماوج مع هبات النسيم سلمى ، هل تذكرين .
يا سلمى يا سلمى يا رجع الصدى في اذني - هل تذكرين .. آيامنا
الخواли ، ونحن نمرح في ذلك الخلاء ونحن نضحك . نصيح ، اذ تجري .

يا عين ما رأت مثلك واسعة الشمس تنسكب رحيمة تلون - لا تحرق .
يتقصد من جسدينا ما، زلال ، اعطيتنيه ، فشربت .

قابلتها يا ايها الناس ، قبل ان يصبح الانسان اعلانا يمشي على
قدميه ، أبي ، امي ، زوجة أبي ، انا ، اخي ، اختي ..

كنت قد عبرت القناة ، حملتني القنطرة ، كانت مكدة ، مبشرة .
هناك وراء الجمرك حيث ينبع خلاء فسيح ، قابلتها ، كان ذلك من زمان
بعيد .

- عندما يفرش الشفق ، تذكر وردة « تسلم » على وردة ..

- عندما يستدير البدر ، تذكر وجهها « يسلم » على عينيك ..

- عندما يختفي القمر ، وينزل الليل .. تذكر انسان عين « تسلم »
على اذنيك ..

- عندما ينسحب الليل ، امام سبابك الفجر تذكر اطار الورديتين .

- عندما ترتفع الشمس ، وتدب الحياة ..

تذكر لون التاج على قمة الرأس ..

سلمي يا ايها الناس . قارورة عطر ، وردة على شراع النافذة ،
نجم هلوى ، نجم ساري الى الامام ، ذكرى جميلة في وقت الجفاف ،
سلمي عيناك يا سلمي شرفتا حنان .. ايها الناس : قلت لابي سوف
اسبح عائما على ظهرى ، كانت الشمس من ملابسى . ثم توجهت الى الشط
وعبرت الى الضفة الاخرى .. وانا اسبح عائما على ظهرى ، كانت
الشمس تاج في الفضاء يتوجه .. واسمعاعاته كجدائل من نور تزيين محيط
الدائرة ، وكان سطح الماء من قطيفة خضرا .. هادى .. ساكن ..

هناك رأيت سلمي يا ايها الناس بسمة الحياة كانت هي . كنت
صغر .. كنت أكبر - مدت يديها ، سحبتي الى احضانها .. اجترنا
الجمل هناك في ذلك الخلاء ، الترامى على مرمى البصر .. ضربت خيمتها ..
في الداخل ، كان والدها .. رجل عجوز كان هو احنى عليه الدهر وسار على
صفحة وجهه بعضا من احرف الكلام .. ونقوش تبيينتها بالعين المجردة ..
جلست في مواجهته ، فيما بيننا كان حجر نار يطل من حفرة ، يتوجه ..
عندما جلست سلمي بجانبى بعد ان وضعت انا الشاي تسللت راحتها
إلى يدي ، وتشابكت أصابعنا ونظرت وابتسمت .. فأعرض وجهي ببسملة
كبيرة .. قالت لماذا لا تغنى .. قلت اول همسة .. قلت اول همسة هل

تسمعين . هزت رأسها وابتسمت رحت أغنى ، كان صوتى جميلا كأنه
لبس صوتى أحبته أذنائى ، كما عشقته أذنا سلمى . رحت أعيد ما أقول ،
وأقول ما أعيد . وأرفع صوتى ليخترق سطح الخيمة ، وينتشر فى الفضاء .

كانت سلمى تغنى : أحب عيشة الحرية . كان صوتا لم تسمعه
أذن - يا رجع الصدى - لا تعشقه . غتنا . سلمى غنى .
يا سلمى . سلمى . يا سلمى . يا سلمى « أحب عيشة الحرية . » ، كم
عشقتها أذنائى وامتلات بها النفس . « سلمى » تغنى وكان الاناء يغلى
والحجر أحمر ، والنار تسري من حجرة الى حجرة ، فيزداد توهجا ، والاناء
يغلى وسلامى تغنى ، وأنا أعشقها اذ تغنى ، والطير على الاغصان . أشارت
الى فنهضت وانتصبت على قدمى دون تردد ، ورحت ارقص ، ارقص ،
ارقص ، ارقص من ركن الى ركن ، أدور وأنا ارقص . أقفز أقفز ، حتى
تلامس رأسي قمة سطح الخيمة . طم . طم . طم . طم . طم .

عرقى يسيل ، جسدي يسخن وجهى يسخن . عيناي تتسع ،
وأنا ارقص ، ارقص ارقص .

- طم ..

- طم .. طم ..

- طم طم طم ..

رقصت عينا العجوز . صحا . رفع صوته .
قال متنائبا :

- أغنية من مقطع قديم . أغنية من مقطع احدث .

- طم ..

- طم .. طم ..

- طم طم طم ..

درجة الغليان مائة ، جسدي يسخن ، وجهى يسخن . عيناي تتسع
تتسع . وأنا ارقص من ركن الى ركن . أدور وأنا ارقص .
أقفز . أقفز . أقفز حتى تلامس رأسي قمة الخيمة . تلطم رأسي
الخيمة .. أهدا .

استرخي ، كل عضلة ، كل ذرة ، في جسدي .. أحس براحة تسري ،
تتمدد في أعماقى سلمى تغنى الربيع . الربيع أنا أحبه . أعشق
الدورى ، واللياسمين ، والطير اذ يغنى حبيبك يا سلمى .. حبيبتي يا سلمى
. حبيبتنا يا سلمى ، وسلامى تغنى .. سلى يا سلمى ئىرى يا حلما في
منامي يا حلما في صحوى ، لم ينزل .

قصة قصيرة

حكاية عاله عنه وقابلة عرابي مع الخضر وتبادل الرأى والمطشوره

محسن يونس

(١) المقطون :

حسنين كاتب على حميده .. هذه حقيقة ، ومنذ زمن ، وهو يقول
وعد ومكتوب ، وأن النفر يظل مكذا غير مخزوم ، ولكنه اذا كان رجلا يحس
بان الرجلولة تجرى في دمه فلابد ان يقع .. مكذا وقع حسنين في شرك
البنت ، قالوا له ان زوج أمها مرموطون يعمل في فرقه الافراح ، وأن أم هذه
الرجل غريبة عن نساء البلدة ، يدمن الرجل وجهه مرة بالاصغر ومرة
بالاحمر .. يرتدى مرة قفطانا ، ومرة بنطلونا ، ومرة عقالا عربيا ، ويخرج
لسانه للناس فيضربونه على قفاه ، وهو يضحك ، ويضحك الناس منه ،
ولكن حسنين رد بانه رجل تقوى بروح المصلى حين يحين كل فرض ، ولكنه
قالوا دا شغل عفاريت يا بويا .

وأول ما فكر حسنين في البنت حميده منذ زمن قبلها كان حرونا ،
ولما رآها وتحقق منها أختت عقله ، رأها على الشط تملأ بلاص ، ساتاما
مجدافان ووجهها كالتمر في ليلة اربعين تاشر ، وصدرها كبوز المركب مرفوع ،
صوت صياد انا ، والبنت بطيبة .. أموت انا في حوشهم ، ولاجلها سهر ،
ولاجلها تعب ، ومن خوفه عليها مرض ، ومن يومها طواه زوج الام .. كلما
اشتعل حسنين بحميدة قال تعال .. تعال يا حسنين .. ثم : تعال ماذا

تريد ؟ سأغسل ما تريده .. مهر ؟ ماذا ؟ يا رجل .. ثم : طب ادفع ..
انا رجل احب حميدة مثل ابنتى .. هل تصطادون سمكا ؟ طب يا رجل ..
ثم : ما هذا ؟ سمك .. لا .. لا يا حسنين .. كثير .. سمك كثير .. من
لين اتيت به .. ثم : قل لحميدة تشويه ، وتقليه ، وتسلقه ، ومن يومها
وحسنين يشتعل ، ويقبض زوج الام منه الفلوس .. يحوش له المهر ،
ولكن للرجل صار الآن لا يذهب كثيرا مع فرقة الافراح ، قليلا ما كان يذهب
ولكنه أخذ يلبس قفاطين جديدة بكم واسع ، وصدر مشغول ، وقطن
اسكتدرانى ، وقطن بلدى ، وقطن عربى ، وحسنين يشتعل ، لا يجد
وقتا ليكلم حميدة وكان يقول ليصطب الرء اليوم ، وغدا يشبع منها ..
ولكن المء .. وهذه عادته - يجد الطعام بجانبه ، لابد ان يده تأكله فيمدما ..
وهذا حقه - هكذا كان يقول حسنين ، ولكن زوج الام طرده يوم وجده يقعد
بجانبها في المخردة البحرية على الكتبة ، وتأكله بالعلقة البلح للكبيس قال
حسنين : « دانى كاتب عليها .. دانى جوزها » ، ورجال العيلة لا يحبون
زوج الام يحدثوه في هذا الامر ، رجال العائلة رضوا .. رفض كل واحد انيحدث
الرجل في أمر حسنين ، فهم يكرهون لسانه وتحمير عيونه ، ونرفته ورجال
فرقته التي تعمل في الافراح والذى يجمعهم من البلدان ، هؤلاء ،
الرجال صلباوا احمد محمود من عائلة المحامدة على جذع نخلة عريان ، ونزل عليه
البرد ، ولم يجرؤ أحد من الناس على انزاله لأن نفرا من عائلة المحامدة
حاولوا ذلك فحرقت مراكبيهم ، وشباكهم ، وكل هذا بسبب احمد محمود
نفسه ، اذ قال في ليلة عرسه - وكان يجلس على الكوشة أن نمرة الرمطون
دلعة ، وبائحة ، وقال انه لو كان احضر فرقة من النصورة لعملت الفرقة
ليلة عرسه احسن ألف مرة ، وفي آخر الليل جرى له ما جرى ، وعندما
انزلوه رقد في السرير ، وذهبت عروسه الى بيت ابيها ، فرجلها لم يعد
رجل .. هذه الاعمال جعلت حسنين يتخوف ويجلس في « العازق » منعزلا ،
يفكر ، ويعوم الى البحيرة يشد بذراعيه حبال الشباك ، وعقله سارح ..
قالوا له : « سيبها .. وراها مصابيب » ، وجده .. جد حسنين يهز رأسه
عندما يجده سارحا يقول له : « ميه .. بتحلم » ، حسنين يحلم
حقيقة .. حلم والانسان ليس منزها عن أن يحلم هكذا قال حسنين ..
حلم بحميدة .. جسد جسد جمار مشدود مثل وتر琵ابة لو مسه اصبع
تجرت الانحان ، وهب الناس من نومهم .. طوى منهم لحافه وجاء يجري ..
يرکع .. يرى ماذا تزيد حميدة .. يشق كل منهم صدره .. ينزع قلبه
يضوى .. يقدمه لحميده واحدا وراء واحد ، فحميدة في حاجة الى ذلك ،
وهي تستحقه ، حلم .. صدرها لابد ان تكون قباب ناعمة ترطلق اى لسة
تتمادى في العبث .. آه .. آه .. تكون ضروع القباب ممتلئة ، حتى

يتغذى العيال ، ويطعون سمانا ، يا مصيبة حسنين !! زوج الام تزوج بزوجة اخرى ! وبفلوس حسنين ! وعمل فرقة للافراح يكون هو رئيسها .. وجد حسنين لم يرض بهذه الزوجة ، وعائلة حسنين لم ترض .. بما يرون .. وحينها ذهب حسنين الى الرجل قال : « انا راجل نزيه وجوز بنت مراتي يكون من رجالاتي ، يكون نزيه مثلى » .. رفض حسنين ان يكون مرطونا او طبلا ، وزعن ، فلطمه الرجل ، وامسكه حسنين خنقة قبطانه ولكن رأى حميدة ، ترقق عيناهما .. قال الرجل : « المهر لسه بدرى عليه » ..

يعوم حسنين الى البحيرة بالليل مع الرجال ، ويرجع الى البلدة ، علا ينام ، يعود الى البحيرة ، يستغل ، وهو مهود ، يجد الفلوس ، ولكن حسنين وجد نفسه على الحديدة .. عنده قبطانه الازرق ، وسرواله الطويل الابيض ، وفانلتة للبحرية الصوف ، ويملك الفلوكة .. أيبيع الفلوكة ؟ صرخ حسنين ونط داخل الفلوكة ، وجذف .. وجذف .. ونادى حميدة ، كانت تقف عند مقدمتها ، وملتفها يتطاير مع نسمات الهواء ، وكان البدر مكتملا ، ولكنه لا يرى وجهها بوضوح ، في نفسه رؤية وجهها ، ولكن الظلال تغطيه ، وصوت الموج وشيش ، يمنع وصول ما تحدثه به ، ولكنها تشير اليه ان تضمه ويضمها .. يا حميدة .. ليس قلبى خليا من الهموم وقلبك المثقل بزوج امك يا حميدة يا حمالة الاسى ينضرب زوج امك بالمرکوب فوق رأسه .. يغور .. هزت حميدة رأسها .. ضحكت ، وبأن وجهها واضحا ، جدف حسنين راجعا الى البر ، ونط ، قال لرجال عائلته ، رأيكم « قالوا : « الناس تقول في المثل سعد الرجل بمراته ، ونكده بمراته ، قال حسنين انه عارف هذا ، وهو يتمسك بحميدة من اجله ووقف عاري الرأس امام رجال العائلة .. وأمام جده ، وقال حرام ان يترك حميدة بعد هذه السنوات التي حوش فيها مهرها .. أنسيتم يا ناس كيف أقوم في الصقيع من الفجر ، وأنزل عاري البدين الى الماء ، لاصطاد لقمة العيش ، ومهر حميدة ؟ عملت عند من هب ودب ، خاصمت وصالحت حتى ترضى عن حميدة ، قالوا زوج - امها .. زوج امها يستغفك .. قال : « رايح لحميدة اخذها » ، قال : « هي في عرف الله ورسوله مراتي ، وعرفكم ؟ تسائل : « موش كده ؟ » ، قالوا : « مراتك صحيح .. بس ما تتعجب من جوز امها » ، قال : « هاجوزها .. هادخل عليها الليلة .. ها دخل الليلة ، مادخل عليبها » ..

٢) واقعة ابى زيد الهالى :

يتذكر كيف انقل الباب ، وووجهها أمامه ، ولكنها لم تحاول تهرب حدثوه عن وقائع مثل هذه .. كانت العروسة تبدوا كالعصفورة

المحبوسة ، تحاول الانفلات ، ولكن عروسته يراها تجلس على السرير ، وتضيع يديها في حجرها ، ورأسها في الأرض ، ضحك اذ تذكر المرمطون ، وهو يتقصّع على خشبة الفرح ، والناس يهلكون ، كان يقول : خذ مني سمكة ، وأنى آخذ سمكة وعروستك ملكة ..

حن اليها حن ، وكانوا حكوا له .. حكوا عن ليلة العرس .. شمر عن عزيزتك يا بطل البنـت لك لا محـالة .. امرأتك .. ماذا تقول ؟ هذا حقك .. حقك فـاخـرت ارضـك ، وأبـذر زـرعـك ، أحـصـد حـصـادـك ، أبو زيد الـهـالـالـي سـلامـه يـنـازـل دـيـاب .. حـذـروـه يـاـخذـ حـذـره .. خـذـ البنـتـ بلـينـ ، ليـسـتـ بـنـتـاـ أـبـيـحـةـ تـطاـرـدـهاـ فـالـإـزـقـةـ ، وـتـأـخـذـهاـ فـتـعرـيـشـةـ فـرنـ ، ليـسـ هـنـاـ فـالـمـنـدـرـةـ مـنـازـلـةـ .. اـمـرـأـتـكـ سـتـطـبـقـ فـعـنـقـكـ طـوـلـ عمرـكـ .. خـذـهاـ بـالـلـيـنـ ، زـوـجـ أـمـهـاـ صـفـقـ بـيـديـهـ : «ـ بـنـتـ مـرـاتـيـ حـلـوـةـ ، وـرـدـةـ فـيـاحـةـ »ـ وـهـوـ يـحـبـ «ـ أـبـوـ زـيـدـ »ـ وـيـؤـمـنـ بـالـخـضـرـ ، وـيـقـولـ أـنـهـ مـنـ بـرـ مـصـرـ ، وـأـنـهـ يـمـشـيـ بـيـنـ النـاسـ ، لـاـ يـرـوـنـهـ لـحـكـمـةـ .. وـلـكـنـ جـدهـ رـفـعـ صـوـتـهـ وـقـالـ : «ـ النـاسـ صـابـبـهـ عـمـيـ »ـ وـجـدهـ عـجـوزـ كـانـ فـيـ الجـهـادـيـةـ وـمـشـيـ حـافـيـاـ يـحـمـلـ بـنـدـقـيـةـ تـشـبـهـ اـنـعـصـاـ مـعـ عـرـابـيـ ، وـيـقـولـ عـنـ عـرـابـيـ رـجـلـ جـلـيلـ .. رـهـيـبـ .. أـحـبـهـ .. طـيـبـ ، وـقـالـ لـهـ : «ـ اـدـخـلـ عـلـيـهـ .. اـدـخـلـ »ـ وـضـحـكـ جـدـهـ أـبـوـ الـاسـنـانـ وـاقـعـةـ ، وـدـفـعـهـ فـيـ ظـهـرـهـ ، وـمـاـ زـالـ يـحـكـيـ عـنـ عـرـابـيـ ، وـقـالـ لـهـ قـبـلـ أـنـ يـغـلقـ الـبـابـ : «ـ يـاـ جـدـ .. عـرـابـيـ حـايـقـومـ اللـيـلـةـ .. وـالـخـدـيـوـيـ مـاـ يـضـحـكـشـ عـلـيـهـ »ـ وـغـمـزـ إـلـىـ عـرـوـسـهـ الـبـنـتـ ، فـخـبـطـهـ جـدـهـ بـعـصـاهـ ، وـقـالـ : «ـ قـلـيلـ التـرـبـيـةـ »ـ . ثـمـ التـفـتـ إـلـىـ النـاسـ : «ـ الـجـواـزـ دـىـ مـاـ كـنـتـشـ رـاضـىـ عـنـهـ »ـ نـظـرـواـ إـلـيـهـ ، وـمـنـهـمـ مـنـ أـمـسـكـهـ ، وـشـدـ كـمـ قـفـطـانـهـ لـيـسـكـتـ ، وـلـكـنـهـ قـالـ : «ـ جـوزـ أـمـهـاـ رـاجـلـ مـشـ رـاجـلـ »ـ وـكـانـ زـوـجـ الـأـمـ وـاقـفاـ يـسـمـعـ ، يـلـبـسـ قـفـطـانـاـ أـبـيـضـ ، وـجـهـهـ يـلـمـعـ ، وـرـائـحةـ تـفـوحـ مـنـهـ ، وـضـعـ الرـجـلـ ذـرـاعـاـ فـيـ وـسـطـهـ ، وـلـعـبـتـ يـدـهـ الـأـخـرـىـ فـيـ شـارـبـهـ وـقـالـ : «ـ رـاجـلـ عـجـوزـ مـخـيـفـ »ـ ثـمـ زـعـقـ : «ـ أـبـوـهـاـ سـاـيـبـ لـهـاـ حـاجـةـ ؟ـ أـنـىـ اللـىـ جـايـبـ جـهاـزاـهـاـ ، وـأـنـىـ اللـىـ مـرـبـيـهـاـ ، أـنـىـ أـجـوزـتـ أـمـهـاـ مـاـ كـانـوـشـ لـاقـيـنـ اللـقـمـةـ .. مـنـدـرـتـهـمـ كـانـتـ مـعـتـمـةـ ، وـأـنـىـ .. وـأـنـىـ هـاـ عـمـلـ أـنـىـ .. !!

يا غالـيةـ .. يـاـ غالـيةـ .. يـقـرـبـ ، وـالـمـاـنـ يـقـرـبـ ، يـفـرـحـ ، يـدـبـ قـلـبـهـ فـأـخـنـيـهـ ، تـوتـهـ فـيـ مـنـدـرـتـهـ .. كـانـ يـنـامـ فـيـهـاـ بـمـفـرـدـهـ مـنـ قـبـلـ ، يـخـرـجـ بـالـلـيـلـ بـيـشـتـغـلـ هـنـاـ بـالـلـيـلـ ، وـيـعـودـ يـنـامـ بـالـنـهـارـ فـيـ المـنـدـرـةـ ، غـرـبـةـ .. غـرـبـةـ .. عـاـيـشـ خـالـ ، وـالـآنـ يـقـرـبـ ، وـالـمـاـنـ يـقـرـبـ ، وـالـعـرـوـسـ الـبـنـتـ اـنـبـتـ رـاكـنـةـ رـاسـهـاـ عـلـىـ يـدـهـاـ ، لـاـ تـرـفـعـ وـجـهـهـاـ إـلـيـهـ .. أـدـوبـ .. أـدـوبـ فـيـهـاـ سـكـرـ .. سـكـرـ يـاـ بـنـتـ .. يـقـولـ جـدـهـ أـنـ عـرـابـيـ كـانـ يـشـرـبـ الشـائـ

بسکر كتير على غير عادة أهل الشرقية ، وان الخضر من المكن ان يشرب
 ماء للبحر صالح الكبير ، ولكن لحكمة ، لا يشربه هكذا هباء ، خد
 مني سمكة ، وأنى آخذ سمكة وعروستك ملكة ، .. وجده يقول له :
 « جوز أنها طواك خالص » وعرابى رفض أن يطويه الخديوى .. رفض ..
 رفض .. ترفض البنـت الـيد المـعـودـة منه .. كانت يـد متـرـدـدة ، ولكنـه مدـمـا مـرـة
 بعد مـرـة ، شـالـلـطـرـحـة ، فـانـكـمـشـتـ ، قالـهـ جـدـهـ ، عـرابـىـ نـفـسـهـ ، وـبـلـحـمـةـ أـتـىـ
 إـلـيـهـ ، وـأـيـقـظـهـ مـنـ النـوـمـ وـعـامـ مـعـهـ إـلـىـ الـبـحـرـ ، فـاصـطـادـ سـمـكـاـ .. لـمـ يـصـدـقـهـ ،
 ولكنـ جـدـهـ أـصـرـ عـلـىـ أـنـ الـخـضـرـ أـيـضاـ جـاءـهـ ، مـرـاتـ .. وـمـرـاتـ قالـهـ المـ
 تـسـمـعـ يـاـ بـنـىـ صـوتـاـ يـشـبـهـ الطـبـلـةـ أوـ الزـمـارـةـ اوـ شـخـيرـ الأـسـدـ ، قـبـلـ أـذـانـ
 الـنـجـرـ ، وـلـحظـةـ اـخـتـفـاءـ الصـوتـ ، وـكـانـ يـحـكـىـ لـعـروـسـهـ الـبـنـتـ قـبـلـ الـلـيـلـةـ
 حـكـاـيـاتـ جـدـهـ معـ عـرابـىـ ، وـعـرابـىـ رـأـىـ صـورـتـهـ فـيـ الـكتـابـ الـمـوـضـوعـ فـيـ
 الـصـحـارـاـ الـقـىـ يـنـاسـ عـلـيـهاـ جـدـهـ ، وـقـدـ فـرـ وـرـقـ الـكـتـابـ وـتـوقـفـ غـزـدـ
 صـورـةـ عـرابـىـ ، وـأـخـذـ الـكـتـابـ خـلـسـةـ لـلـبـنـتـ تـقـرـأـ لـهـ فـهـيـ تـعـرـفـ الـقـرـاءـةـ ،
 وـأـشـارـتـ لـهـ هـذـهـ صـورـةـ مـصـطـفـىـ ، وـهـذـهـ صـورـةـ نـسـعـدـ .. وـقـالـ ضـاحـكاـ وـهـوـ
 يـشـيرـ إـلـىـ الـصـورـةـ : مـاـ كـلـمـ بـشـنـبـاتـ .. رـجـالـةـ زـمـانـ ؟ .. تـسـأـلـ أـيـنـ صـورـ
 .. أـبـوـ زـيـدـ .. وـ دـيـابـ ؟ أـيـنـ يـابـنـتـ ، ضـحـكـتـ ، وـهـزـتـ رـأـسـهـ قـالـ :
 « دـاـ كـلـمـ أـفـنـيـةـ ! » .. قـالـ جـدـهـ : « قـدـعـتـ تـقـولـ إـنـ عـرابـىـ مـاـكـنـشـ مـنـنـاـ ،
 كـانـ فـلـاحـ لـبـنـ فـلـاحـ ، وـأـنـىـ صـيـادـ أـبـوـيـاـ صـيـادـ ، وـأـمـىـ بـنـتـ فـلـاحـ ، لـهـمـ
 وـأـحـدـ ، وـكـلـ عـسـكـرـ الـجـيـشـ بـتـوـعـ الـظـاهـرـةـ » .. وجـدـهـ زـنـقـهـ ، وـهـوـ يـعـيـدـ
 الـكـتـابـ فـاضـطـربـ ، وـلـكـنـ جـدـهـ قـالـ لـهـ : « مـتـخـافـشـ .. خـدـهـ .. أـتـفـرـجـ
 عـلـىـ التـصـاوـيرـ لـكـنـ اوـعـىـ تـقـطـعـهـ اوـعـىـ » ..

قـدـ بـجـانـبـهـ عـلـىـ السـرـيرـ ، وـلـاـ التـصـقـ زـادـ دقـ قـلـبـهـ بـأـنـيـهـ ،
 وـانـكـسـفـ ، فـهـيـ لـاـ تـرـفـعـ وـجـهـاـ عـنـ الـأـرـضـ وـأـبـوـ زـيـدـ غـلـبـ دـيـابـ ، وـدـيـابـ
 أـسـدـ .. لـاـ .. لـنـ يـنـضـرـبـ أـبـوـ زـيـدـ .. لـاـ .. خـسـارـةـ .. يـاـ تـرـلـبـ مـهـاـلـ
 عـلـىـ رـأـسـ أـبـوـ زـيـدـ ، شـيلـوـهـ .. مـسـحـ أـبـوـ زـيـدـ عـنـ رـأـسـهـ التـرـابـ ، وـضـرـبـ
 بـرـأـسـهـ الـحـائـطـ فـانـهـ ، شـالـ الـفـلـالـةـ عـنـ جـسـدـهـ ، الـفـلـالـةـ تـطـيرـ ثـمـ تـسـتـقـرـ
 تـحـتـ أـقـدـامـهـ ، وـهـيـ جـسـدـ كـبـيرـ ، فـحلـ ، وـسـطـهـ مـخـنـقـ .. أـرـدـافـهـ لـاـ يـمـلـكـهـ
 بـجـمـاعـ ذـرـاعـيـهـ .. يـسـجـدـ .. يـمـلسـ .. وـلـكـنـ الـبـنـتـ ضـامـرـةـ .. بـلـطـيـةـ
 صـايـمـةـ ، هـزـيـلـةـ ، عـروـسـتـكـ !! شـدـ الـرـبـاطـ الـرـبـوـطـ بـهـ صـدـرـهـ ، وـظـلـ يـشـدـ
 الـخـرـقـ الـمـحـشـوـةـ فـيـ صـدـرـهـ .. حـاوـيـ .. حـاوـيـ شـاهـدـهـ فـيـ مـوـلـ «ـاـبـوـ المـعـاطـيـ»ـ ،
 مـلـسـ عـلـىـ رـدـفـيـهـ ، غـارـتـ يـدـهـ فـيـ ثـنـيـاـ لـلـقـمـاشـ ، كـانـ ذـيـلـ الـفـسـتـانـ مـعـمـولاـ
 بـفـنـ ، يـرـفعـ مـؤـخـرـتـهـ كـانـهـ تـلـ .. يـاـ خـبـرـ .. يـاـ مـصـيـبـةـ سـوـدـةـ ، نـزـلتـ
 عـنـ رـأـسـهـ ، دقـ قـلـبـهـ يـدـقـ فـيـ أـنـيـهـ : .. يـاـ مـغـفـلـ يـاـ مـغـفـلـ ، وـلـكـنـ كـانـ قدـ
 تـناـولـ شـيـئـاـ مـنـ زـوـجـ الـأـمـ وـقـالـ الرـجـلـ لـهـ أـنـ يـضـعـهـ تـحـتـ لـسـانـهـ ، وـيـمـصـ

بيمص ، يا خبر نيلة ٠٠ عروستك ٠٠ البنـت مدارـة لا لها افـرع ولا بـنـبـوز ، منـجـرة ٠٠ مـمـسوـحة ، لا اـمـواـج تـمـر بـسـطـح جـسـدـها ٠٠ جـمـلـلـيـنـ لـهـ سـنـامـ حـنـ اليـهاـ حـنـ غـيرـ هـذـا ٠٠ يـجـبـهاـ أـحـبـهاـ ٠٠ زـوـجـ الـأـمـ غـنـهـ ٠٠ زـوـجـ الـأـمـ غـشـهـ ٠٠ لـمـاـ يـزـعـقـ هـكـذاـ وـلـاـ يـنـطـقـ بـحـرـفـ ، كـلـهـ يـرـتـجـ بـهـ جـسـدـهـ منـ جـوـاهـ ، زـوـجـ الـأـمـ يـسـتـقـبـلـهـ يـعـمـلـ رـجـلـ ، يـقـسـمـ إـلاـ يـرـاـهـ فـهـ مـؤـدـبـةـ وـيـقـسـمـ إـنـهـ تـاـكـلـ لـلـحـمـ ، وـلـسـمـكـ الـكـبـيرـ ، الـكـبـيرـ جـداـ ، وـلـاـ تـشـتـغلـ فـيـ اـعـمـلـ الـبـيـتـ ،

وعـنـدـمـ يـسـمـعـ لـهـ بـالـجـلوـسـ مـعـهـ ، يـقـعـدـ بـيـنـهـماـ ، قـالـ زـوـجـ الـأـمـ : « بـنـتـ مـرـاتـىـ جـمـيـلـةـ ، وـغـفـيـةـ ، مـيـهـمـشـ تـنـكـيـسـ الرـاسـ كـلـ حـاجـةـ مـاشـيـةـ عـالـ ، وـقـالـ : « عـيـلـتـكـ وـجـدـكـ مـوـشـ رـاضـيـنـ لـيـهـ ؟ آـهـ ٠٠ آـهـ ٠٠ جـسـدـ كـبـيرـ ، وـصـدـرـ فـحـلـ ، وـأـرـدـافـ تـلـلـ يـمـلـسـ قـالـ : « أـيـهـ دـهـ بـكـتـ الـبـنـتـ آـهـ ٠٠ آـدـ ٠٠ بـكـتـ الـبـنـتـ ، وـقـامـ ، لـبـسـ تـقطـانـهـ الـأـبـيـضـ ٠٠ قـفـطـانـ لـلـعـرـسـ ، الـرـمـطـونـ غـازـلـ الـبـنـتـ وـهـ تـجـلـسـ بـجـانـبـهـ عـلـىـ كـوـشـةـ الـعـرـسـ ٠٠ مـبـرـوكـ يـاـ عـرـيـسـ ٠٠ مـبـرـوكـ يـاـ جـدـيـ أـنـىـ وـعـرـابـيـ ، مـبـرـوكـ يـاـ جـدـيـ ٠٠ لـاـ أـثـدـاءـ لـاـ أـرـدـافـ يـاـ جـدـيـ ٠٠ فـيـ نـفـسـهـ شـرـاءـ بـنـتـ ٠٠ أـىـ وـاحـدـ مـنـ مـعـارـفـهـ الشـعـبـانـ الـذـينـ يـعـرـفـونـ ٠٠ مـثـلـ هـذـهـ الـبـضـاعـةـ ، لـيـرـاـهـ تـتـعـرـىـ اـمـامـهـ لـيـرـاـمـاـ مـنـ بـعـيدـ ٠٠ قـالـ : « لـنـ أـفـعـلـ مـاـ يـغـضـبـ اللـهـ ، بـسـ أـشـوـفـ بـدـنـهاـ ، قـالـ الجـدـ : « جـوـزـ أـمـهاـ وـحـشـ » ، وـلـكـنـهـ يـحـبـ الـبـنـتـ ٠٠ زـوـجـ الـأـمـ يـعـدـ بـجـهـاـزـ مـنـ الـبـنـدرـ لـمـ يـدـخـلـ الـبـلـدـ مـثـلـهـ وـيـرـىـ اـنـدـرـةـ فـيـهـاـ سـرـيرـ ، وـكـنـبةـ ، يـاـ زـوـجـ الـأـمـ يـاـ كـلـبـ ٠٠ لـلـزـبـانـيـةـ ضـحـكـوـاـ عـلـىـ أـبـىـ زـيـدـ ، أـوـقـعـوـهـ فـيـ قـبـصـةـ دـيـابـ ٠٠ يـشـتـرـىـ لـهـ فـسـتـانـاـ مـنـ الـحـرـيرـ ، وـحـمـصـاـ وـعـقـدـاـ خـرـزـهـ زـجـاجـ مـنـ مـولـدـ أـبـوـ الـعـاطـرـ ٠٠ تـفـرـحـ الـبـنـتـ ، وـلـكـنـهـ يـمـيـلـ لـلـيـهـاـ اـلـاـنـ ، هـزـ رـاسـهـ بـشـدـةـ ، قـالـ : « أـنـاـ رـاسـيـ تـقـيـلـةـ ٠٠ طـيـنـةـ ٠٠ طـيـنـةـ ٠٠ جـوـزـ اـمـكـ ٠٠

« قـالـ جـدـهـ : « جـهـ بـعـدـ عـرـابـيـ نـاسـ أـكـابرـ ٠٠ بـسـ يـعـنـىـ مـاـ عـمـلـوـشـ

مـثـلـهـ ، كـانـ جـيـارـ ٠٠ كـشـ فـيـ الـخـدـيـوـيـ كـشـ ، اـقـتـرـبـ مـنـهـ عـنـدـمـاـ تـذـكـرـ لـلـشـعـبـاـنـ وـغـمـزـمـ ، قـالـلـوـاـ : « حـاسـبـ لـاـ تـخـفـ مـىـ اـمـرـاتـكـ ٠٠ اـمـرـاتـكـ ٠٠ اـرـنـاـ شـطـارـتـكـ يـاـ شـاطـرـ ، ٠٠ مـىـ اـمـرـاتـهـ ٠٠ التـصـقـ بـهـاـ ٠٠ قـالـ : « أـنـتـىـ مـيـنـ ، قـالـ : « جـوـزـ اـمـكـ عـطـانـيـ حاجـةـ اـمـصـاـهـ تـحـتـ لـسـانـيـ ٠٠ تـفـوهـ ٠٠ طـيـنـةـ ٠٠ طـيـنـةـ ٠٠ جـسـمـىـ مـرـتـخـىـ » .

شعر

رائحة الفخار والأشنام

السيد النمس



للتفتح الأول :

أعمارنا الخضرا، فوق مشجب الماء
وسمية القمر
تضرج الأعشاب بالضياء،
دهسسة السفر
أعمارنا الخضرا، تمشي خلفنا
ظلالها تصطك في ظلالنا
تقعدنا في لحظة التماسك الخطر
ولحظة التفكك المكرره
في لحظة التوتر الدفء
لحظة المداوره
في الضمة الليلية الضريره
في الرغبة للرخسـاء
في القبلة القصـيره
في لعبة الشجاعة العميقـة المنـدرـه

فِي شَهْمَةِ الْلَّمْعِ الْآخِرِ
أَغْنِيَاتُ الْبَعْثِ وَالْأَحْزَانِ تَشَرِّدُ مَلِ، مَاءُ النَّيلِ
وَالسَّهْلُ الْجَلْلُ بِالْمَوَالَاتِ
فِي الْمَطَرِ الَّذِي يَعِيدُنَا صَفَارًا
يَنْقُمُنَا فِي الْذَّكَرِيَّاتِ
وَرَجْفَةُ الْأَشْيَا، فِي الْلَّيلِ لِلشَّتَائِيِّ، اشْتَهَاءُ الشَّمْسِ
فِي الْأَقْبَيْهِ - الْمُسْتَقْعَدَاتِ .

التفتح الثاني :

أَعْمَارُنَا السُّودَاءُ، فَوْقَ مَشْجُبِ الْمَاءِ
وَلِمُبَيْسَةِ الْقَمَرِ
تَلْعِبُهَا عَنْ طَفْوَلَتَنَا الْقَدِيمَهِ
تَفْتَحِي

يَا سَاعَهُ الْتَّدَاخِلُ، التَّخَارِجُ، التَّوْحِيدُ
يَا رَحْلَهُ الْأَلْوَانُ وَالْأَصْوَاتُ وَالْتَّبَدِيدُ
يَا رَمِيهَةَ الْمَاقِرِهِ
يَا شَهْوَهَ الْتَّمَدَدِ
تَتَفَحَّثِينَ

اللَّيلُ وَرَدَهُ

تَنْفَسَحِينُ عَلَى يَدِي نَهْرًا فَاوِدِيهِ فَآمَادَ سَحِيقَهِ
وَتَكْبِرِينَ، يَكْبِرُ الغَزَّاهُ فِيهِ، خَارِجَهُ
وَتَكْبِرُ الْحَقِيقَهِ
مَعْذَرَهُ فَحِبَّنَا لِلَّيْلِ يَخْشِي أَنْ تَنْوِشَهُ أَسْنَهُ الرَّماَحُ
فِي الظَّهِيرَهِ

يَقَالُ أَنَّ الْجَنْدَ، يَذْرِعُونَ الْطَّرَقَاتَ، يَدْخُلُونَ، يَخْرُجُونَ، يَقْتَلُونَ
يَنْبَشُونَ الْكَتَبَ بِحَثَّا عَنْ سَلاَحٍ أَوْ رَمُوزَ غَامِضَهِ
يَقَالُ يَحْمِلُونَ السَّيْفَ خَوْفًا

وَسَجُونَهُمْ مَتَّقُوضُهِ
تَتَفَتَّحِينَ لِلَّيلِ تَارِيَخُ جَدِيدٍ
مَعْذَرَهُ، فَلَقَائِنَا الْآخِرُ ظَلَّتْهُ ضَحْكَاتُ الْعُدوِ فِي
وَجْوهِنَا
وَمَوْتُ اصْدِقَائِنَا
مَعْذَرَهُ، تَقْصِمُهُ الْمَفَاضِلُهُ
بَيْنَ الْوَطَنِ

وبين نعمة السلام !

الانقسام الأول :

لشياوونا الخضرا، تأتى من بعيد
ماذا تقول في مكاتب البريد ؟

هـ الأرض لا تبدأ من حرائق النجور والتقطيع المغلب
حدودها الموتى للذين في سينا،
وآخر الأحياء،

أشعارنا المصماء، تهمى في مراسيم الخرافة
ماذا تقول المسافة ؟

هـ يا أيها الوطن الذى يخرج من ليل الاكاذيب ، السراديب ،
يا أيها الوطن الذى يجمع عنه الوباء،
ولقحة "العرفان"

الأرض لا تبدأ من خرائط الأمير والأجناد والمخنثين
الأرض لا تبدأ من خرائط الأمير والآخبار والمخنثين
فهذه تبدأ من أسوارهم

حتى أسرة نومهم
الأرض تبدأ من رماد البيت والموتى ودم العاصفة

الانقسام الثاني :

تنفتحين ..

الليل قنبلة وورده
تنقسمين

الموعد الآتى زمان وأبد
تنفتحين

الليل ميلاد وانشى وكبد
تنقسمين

للرعد والبرق المجنح وانفجارات الظلال
وتجسد الانسراح والموتى سدى
وتخلق الشىء الحال

ملف العدد

قصة قصيرة

تراث كتاب

مصطفى الأسر



(الحادث)

تعالى نواح العربية وهي تزحف بعجلاتها فوق أسفلت الشارع .
وعندما توقفت تماما اتضحت للعيون خلفها آثار سوداء مطبوعة فوق
الارض . وكانت الآثار المترتبة نتيجة احتكاك العجلات وبمقدار سmekها
ممتدة بطول فترة النواح . . . من كل الاتجاهات تقاطر الناس عدوا
استجابة للنواح والتلقوا حول العربية ، وأبصر هو بعينيه الصغير مما
بطوله أمام السيارة وبينه وبينه اكصدامها ، الأمامي أقل من شبر بينما
المراة منكفة برأسها على عجلة القيادة تقاد أن تكون بلا حركة . . . نهض
الصبي وهو يمسك رأسه بكفيه ثم سار ببطء يصاحب عرج خفيف . . .
رأه هو على هذا المنظر فانكمش في جلده ووقع أسير رجمة متصلة . . . نكر
في العمو حكل يبعده عن مكان الحادث ويختفي به عن الانظار ولكنه
كان قد انزع . . .

الروا :

جا، ترتيبى بين أخوتي الذكور والإناث ، البكرى ، . . . في بداية
ميحيى الثانوية كان ترتيبى يؤهلى للثانوى العام بيسر ولكن رغبته
الحقيقة كانت في التوأجد بين الأشجار والازهار وحيوانات الحقل الاليفة،
فرأيت أن اختصر الطريق والتحق بالثانوى الزراعى لاتخرج مبكراً وأحقق
حلمي في الحصول على مساحة من الأرض البور أقيم عليها بيئتا طالما تخيلت
شكله . . . وأزرع حوله كل ما تشتهى نفسى . . . نقلت رغبتي لأمى وقلت
لها بأننى سأتقدم بأوراقى إلى الثانوى الزراعى . . . دبت ، قبضتها
فصدرها وحضرتني من الانصاف عن رغبتي هذه لای مخلوق وقالت ومازالت
كلماتها ترن في أذننى بالحرف : أصمت . . . فلو عرف أبوك ، لخلق منها
حكاية . . .

وبالرغم من تحذيرها هذا معنديما احضر أبي استماراة الالتحاق
لأملاها تحت اشرافه قلت له :

أبي . . أريد أن التحق بالتعليم الفنى . .

زغرلى وقال :

ولكنى أنا لا أريد لك ذلك

خفضت من رأسي وقلت :

أحب الزراعة يا أبي

قاطعني هادرا :

انا ادرى الناس بما ينفعك ويصلح لك .

قلت : اعد أن اشرفك وارفع راسك واسمك في هذا المجال .

موى بکفه على المائدة التي كنت املا الاستماره فوقها وقال غاضبا:
قلت ثانوى عام ، يعني ، ثانوى عام .. لا اريد الماقشة في الامر
من جديد :

ولكن يا أبي

لم يتع لى فرصة تكملة ما اود قوله فقد نظر تجاه امي وخطابها
اسمعى ما يقوله ابنك .. ما نسا، الله .. اتعجبك هذه التربية ..
التفت تجاهي وقال :
الرأى هنا لي ..

(٠٠٠١)

افتلت عربة المرور يسبقها صوت « سرينتها » ثم وقفت لصق الطوار ..
نزل السيد الضابط منها تحف به كوكبة من الجنд لاجراء المعاينة المتبعة ..
أمر الناس في غلطة أن ينصرفوا بعيدا ، فاتضحت على الاثر العربة ، فتح
بابها وتوجه الى المرأة بعينيه كما لو كان يرجوها ان تخرج .. نزلت
منها وقد استعادت حيوها بعد ان اطمانت اليه . عادت لها السيطرة على
احصابها .. سالها بود استئلة لا معنى لها ولا حرف وهو يتأملها بنظرة
مشحومة محاولا ما امكن ان يلتفت نظرها للرتبة الراقدة
على كتفيه في بريق .. ثم اتجه الى الصغير فقلب فيه بيديه
وعاد من جديد الى المرأة وهو يبتسم ليطمئنها ، على البعد ظهرت عربة
الاسعاف تطلق صفيرا المميز ، شقت طريقها وسط حشود الناس ثم جاءت
في اعقابها عربة الشرطة .. تأمل هو العربات الثلاث وجاءه ليتحاشى
النظر الى الرجال ذوى السترات الصفراء والرتب لللامعة ولكنه لم يقدر
فازداد انكمasha وانزراها .. ارتفع بعينيه نحو السماء يستجدما العزم
والحماية .. اشتعل حلقه جفانا وبحث عن صوته ليستفحيث به ويستجده
لكن الصوت خذله .. ظلت عيناه رغم ا عنه مشدودتين الى السترات الصفراء ،
ومى تتحرك داخل الدائرة المحيطة بمكان الحادث وهو يتوقع بين احظه
وآخرى ان يتوجه احدهم نحوه .. فكر بماذا يجيب لو ساله ايا منهم
سؤالا ..

الـ (الالف) الاولى :

فاستفتابه عن امر من امور البلدة اخذت بطاقتى الانتخابية معه وأنا
متوجه الى العمل .. في الصبح أقبل على حجرتنا ساعي السيد مدير
وسلم كل منا ورقة مستقطلة عبارة عن منشور ادارى داخلى صادر من
السيد مدير الادارة يمنحك بمقتضاه حق الانصراف قبل الموعد

الرسمي بساعتين شريطة أن يتوجه كل منا إلى مصار لجنته الانتخابية للادلاء بصوته . . . بالصدفة كان مقر لجنتي كائنا بمدرسة اصغر ابتدائية وكانتا قد منحوه اجازة دون سائر اخوته اذ كانت المدرسة مسؤولة بمعنوية الاستفتاء . . . غادرت العمل في الموعد تماما وسلكت اقصر الطرق التي تفوتنى الى المدرسة ، عندما وصلت اليها شاهدت جندا أمام بابها الخارجى . وكانت عشرات المقصات تغطى سورها وتکاد تحجبه عن العيون . كان مكبر الصوت الذى يطل بمقدمته من أحد التوا仄ذ العليا تصدر من خلاله موسيقى حماسية بدت صاحبة أكثر من الحقيقة ربما لخلو المدرسة من الصغار . . . انزلقت من بين الجندي مرتجفا وأنا أتوjos خيفة . . . وعندما مثلت أمام رئيس اللجنة واستعدت رباطة جأشى بعض الشئ، ابرزت بطاقة انتخابية والعائلية ايضا . . . تاملنى رئيس اللجنة وباقى الاعضاء في ود بالغ وابقى لى بمحبة ، ثم شد على يدى وموإعيىد الى بطاقة وقال :

٠٠ لقد تصرفت أنا

نظرت اليه مستفسرا ماذا يقصد بكلامه هذا . . . قالت نظراته في ود وحنان بالطبع أنه لا تمانع . . . لم أعرف بماذا أجيب عليه . . . فلزمت الصمت .

الـ (الألف) الثانية :

عندما اعلن مسئولنا الكبير ان كل الوثائق والمستندات سيدتم سحبها لتسهيل بوثائق جديدة ، هيأت نفس واستعدت لتنفيذ التعليمات حرفيأ، ثم رأيت التريث حتى تعلن التفسيرات ، لم يطل انتظارى فقد شاهدت بعينى راسى عبر شاشة التلفزيون صورة المسئول المختص رئيس لجنة النسخ والاستبدال وهو يشرح لجموع المشاهدين المطلوب منهم تماما وما هي هذه المستندات المفترض تغييرها . وأيد كلامه بتقديم النماذج الدالة على ذلك . . . والحق يقال فقد كان الرجل غاية في الدقة والوضوح وهو يسوق الأمثلة عن المستندات المطلوب تغييرها كبطاقة اثبات الشخصية ، وللتامين وجواز السفر ، وبطاقة التموين ايا كان لونها ، وقسما يمتى انزواج وايضا الطلاق ان وجدت لا قدر الله . وجميع شهادات الدراسة الخاصة بالسنوات النهائية او بمعنى آخر شهادات نهايات المراحل التعليمية وشهادة انجيلاد واثبات الوفاة ، وعقود التليفونات والانارة والمياه والايصالات الدالة على سدادها ايضا دفاتر الشيكات والاصهم والمستندات والقسمات ذات اللون الاحمر او الاخضر او الابيض او اى لون آخر . . . باختصار وايجاز اية وثيقة او محرر او عقد تكون الدولة احد اطرافه . . .

وقد ظل الرئيس المختص يشرح هذه المعلومات بصبر و توفيق كبيرين . . .
ثم أعلن بعد أقل من أسبوع على صفحات الجرائد والمجلات وعبر
موجات الإثير ومبينا فوق شاشات التلفزيون عن المهلة المنوحة لكل فرد
منا لاجراء هذه التغييرات . . وكانت المهلة من وجهة نظرى مقبولة ومعقولة
فقد كانت شهراً كاملاً وبعد ، توقع العقوبة على المخالف اما بالغرامة
او بالحبس او بكليهما مما كان شأنه ومركزه . . . فور معرفتى
بهذه المهلة تهيات كى أنجز المطلوب مبكراً . . فجندت نفسى لابحث عن كل
الإيصالات والمستندات . . ليال بطولها سهرت منكفاً على الاوراق المبعثرة
بين الأدراج وعلى الأرفف أصنفها وانظمها وبين الحين والحين أعود الى
الدليل الذى طبعه أحدهم وباعه بسعر مخفض للاسترشاد به . . ونتج عن
هذا أنى أرمقت جسمانياً وتأثرت قوى البصارى . . وبعد كل هذا الجهد
لم أعرف بأكثر من أن هذه الوثائق سبق نقل صيغتها حرفيًا على وثائق
جديدة مطبوعة بأسلوب جديد متطور على ورق خاص مزين بشعارنا الجديد
مع ختمها أيضًا بنفس الشعار الجديد . . وفور انتهاءى من هذه المهمة
كاحسن ما يكون ، توجهت إلى اللجنة المختصة التى اتبعها . . كان الجمع
مناك غيرًا فتاكد لى أنه كان هناك من مم أكثر نشاطاً وهمة منى ،
التزمت دورى في الطابور وعندما وصلت إلى مكتب السيد المختص وأصبحت
أمامه مباشرة تناول من يدى المظروف الأصفر المنفتح بكل مستنداتى
فأخرج منه مستندًا ظل يتامله لفترة قبل أن يعيده إلى المظروف ثم قال لى :
ان كانت باقى المستندات كهذا المستند فهو ناقص و沐يبة . .

استفسرته قصده قال :

يلزمك أن تصدق على صحة ما جاء من بيانات من إدارة للتصديق .

سألته : لماذا ؟

قال : الم تقوى التعليمات المدونة على المدخل الخارجى بالخط الكبير .
لزمت الصمت .

(الـ . . .)

تملصك الصبي وغادر مكان الحادث سائراً على قدميه . . فانسحبت
على الأثر عربة الاسعاف . . بعدها تحركت عربة الشرطة ، بينما ظلت عربة
النور في مكانها والسيد الضابط والمرأة متواجهان في سندة خفيفة على
مدحمة عربتها وبالرغم من انصراف الصغير كواحد من اركان الحادث
الرئيسية الا ان اى وافد على المكان كان يتوقف لبرمة عندما يرى عربة
النور ليس توضع الامر . . ولا يكتفى برواية واحدة يسمعها بل يظل يسأل

اكثر من واحد من يتوسم فيه انه كان من شهود الحادث لحظة وقوعه . . .
وبعد سماعه اكتر من اجاية كان اما ينصرف او ببقى على بعد ليرقب
نهاية الاحداث . . . فيكون له حظ معرفة الخاتمة رؤية لا سمعا . . . وكان
هو كما كان منذ البداية منزرعا في مكانه الاول كشجرة امتدت جذورها
إلى ساق ارض . ولم تعمد قادرة على ترك مكان غرسها . . . من الناحية
التي كان السيد الضابط واقفا بها اقبل تجاهه شاب وكان قد اختاره
بالعمد دون باقي الخلق جميعا ثم استوصحه الامر . عمره الارتكاك
والعرق . . . واندهش الشاب فسأله :

هل المرأة قريبة لك ؟

اسقط في يده وایقن ان ما حاول جامدا اخفائه قد انكشف ببساطة
وان السيد الضابط قد دسه عليه حتى لو لم يكن الامر كذلك فقد جاء
السؤال بداية لشد انتباه الجميع اليه بما فيهن السيد الضابط . . . حاول
أن ينطق مخرج صوته خفيفا لا يسمع . . . ضرب الشاب كفا بكف وهو
يراه على هذه الحالة وردد بود حقيقي :

الا يصنع احدكم شيء معروفا ويائى له بكوب ما

ثم تجاوزه . . .

الكاف :

عزمت على الاستقرار او تكوين الاسرة ليصبح لى المنزل الخاص
والاولاد الذين يقتسبون الى . . . كنت اعرف اننى لم اعد صغيرا وان على
ان اعجل بالمشروع والا سرقتنى الايام ورفضتني بنات الاسر . . . قررت
امي ان تبحث لى بنفسها عن عروس ملائمة . وكذلك فعلت الحالات ، وما
كانت العمات أقل من الحالات حماسا . . . نشط الجميع وبدورى حاولت ان
انتقى جارة من الجارات او زميلة من زميلات العمل او شقيقة لصديق .
استمر البحث اكتر من عام ولم اوفق . وعندما افترحت على امي اسمها
رفضته على الفور فلم تقبل اختياري . . . غضبت وخلقت من الامر حكاية
وأحالت البيت مبكى وأقسمت برأس اجدادها الا يحدث هذا طالما فيها
نفس يتتردد . . . نزلت عند رأيها ووافقت على الفتاة التي رشحتها لى . . .
كانت ظروف المالية محدودة وما زالت ، صارتت والد خطيبتي عندما تقدمت
اليه طالبا يدعا ووضعت أمامه كل ظروف ولم اكذب عليه او اخفي عنه
 شيئا . . . قلت له ان ، الشبكة ، ستكون رمزية متواضعة . اما المهر فلن
أشدر على مجازة الآخرين فيه . . . رحب بي وقال :

انا يا ولدى اشتري الرجل لا المال ..

فرحت كثيراً وتأكدت لى أن أمى قد أحسنت حقاً الاختيار ، وشعرت
أن طاقة في السما ، قد فتحت لى مقلت له ممتنا :

انا لا اريد يا عمى ان ارهقك بجهار ، يكفيها حالياً السرير
والمرتبة ، وسنحاول أنا ومني أن نبني بيتنا طوبة فوق طوبة .

ابتسם وقال :

بارك الله .. من البداية توسمت فيك الرجله والشمامه ..

وعندهما وقعت الفاس في الرأس وتمت الاجراءات الشرعية والقانونية
وتم الارتباط تذكر والدعا لرأيه . وحتى الآن لم اعرف السبب . وأصر أن
أقدم مهراً مناسباً يليق بمكانتهم الاجتماعية .. ويرفع رأسها بين فتيات
المائلة فهي ليست باقل منهن او يكون البديل تاسيس البيت بجهاز
شامل .. والا فستظل رهينة عنده - بنص تعبيره - حتى احقق له احد
الشرطين .. يومها ظلت اسمع منه كل شروطه ووجهى متوجه الى الأرض
.. وانا ملتزم بالصمت ..

(الف ..)

نظر السيد الضابط لن حوله وهو راض عن نفسه كل الرضى . ثم
مسح بنظراته جمهور الواقفين وكله خيلاً . بعدها رفع صوته عالياً
اما الجميع بالانصراف وأن يذهب كل واحد الى حال سبيله .. تحرك
لبعض حركة من لا ينوى مغادرة المكان بينما آثر الكثير السلامة فترفقو
فكل الاتجاهات . وظل هو واقفاً بالجانب الآخر من الشارع لصق الطوار
وهو ما يزال على نفس الصورة السابقة وان ارداد داخله مما وقفا ..
فقد احس ان الأمر بالنسبة له تحذير من الانصراف . وأن المطلوب منه هو
للبقاء، لأخذ اقواله في محضر يفتح تم يحتم بتوجيه الاتهام اليه .. انتشى
للسيد الضابط وهو يرى الأكثريه تفادر المكان انصياعاً لأمره ، واحس
بعظيم مكانته فالتفت نحو المرأة ليرى تأثير هذه المكانة على نظراتها
ليه ..

المليم :

بعد انقضاء شهر من استلامي العمل بقسم المعاشات جاعنى ساعي
المدير وقال :
المدير ي يريدك .

قتل له ولنفسه :
أخيراً .

لم يكن هناك من وجة نظرى أى مبرر لهذا الاستدعاء ، فمنذ
الليوم الأول لاستلامي العمل وأنا لا أختلف عن ميعاد الحضور بدقة
واحدة وأيضاً لا أغادر مكتبي قبل موعد الانصراف الرسمي بدقة واحدة ،
كان بالأمكان دائماً ضبط الساعة على .. توجست خيفة وسألت واحداً من
زملاء الحجرة المكشدة بالمكاتب الخشبية والمعدنية :

ترى لماذا يريد مقابلتي ؟
بعد قليل سوف تعرف ..

سألته :

أين أجد مكتبه ؟

الحق بالساعي فيقودك إليه ..

اصلحت من هندامي قبل التوجه إليه ورحبة ملحوظة تسسيطر على
سلوكى جلست في مكتب السكرتيرة الخاصة لسيادته وانتظرت فترة طالت
قبل أن تعودني إليه . وعندما استقللتني حجرته الرحبة ، كان هو مستغراً
في تقليب أوراق يزخر بها ملف رابض فوق مكتبه العريض ، وقف صامداً
لا من حركة جسدى المرتجف .. فرغ من التقليب ثم تدحرج بظهره على
النitud حتى تقارب مؤخرة رأسه مع اللحامة العليا لظهر المقد للجندى
ناملنى ثم سال :

اسمك ؟

أجبته .. نقر باصبعه على بلورة المكتب ثم قال :
تعود أن تكون اجابتك دائماً على استئنفى كاملة ، وعليك أن تلاحظ
هذا مستقبلاً .

أخذيت رأسي ولم اتكلم .. سال :
حالتك الاجتماعية ؟

ولما كنت قد استوعبت الدرس السابق جيداً فقد انطلقت كданة
مدفع بالرغم من ارتياح جسدي :
أعزب . وأنا أكبر أخواتي السبعة ، اثنان منهم ذكور والباقي إناث
.. أبي أحيل على المعاش قبل استلامي أنا هذه الوظيفة بشهور ستة
لبلوغه السن القانونية .

قاطعني في غلطة :

ما هذا .. ما شأنى أنا بكل هذا .. وما علاقتى أنا بممثل هذه
التفاصيل الأسرية تعلم أن أسلوب العمل هنا تحت إدارتى لا يسمع بمثل
هذه ، اللكلكة ، .. عليك بالتركيز .. أنت في إدارة اسمها المعاشات وكل

شى، فيها محکوم بحسابات دقیقة . ثم تذكر أننى افضل ان يكون
الجواب في حدود السؤال دون ما زيادة أو نقصان . . .
أحيث رأسي ولم اتكلم . . . قال :
للعمل هنا أصوله وقواعدـه . . . هل تعرفهما ؟
احتـرـت بماذا أحـبـ . . . بلا . . . أو بنـعـم . . . فـضـلـتـ الصـمـت . . . اعـنـانـيـ
موـعـنـدـماـ قال : عليكـ أنـ تـعـرـفـ أنـنـىـ لاـ أـسـمـعـ لـاـيـ موـظـفـ هـنـاـ أـنـ يـبـيـتـ بـرـأـيـهـ
فـأـمـرـ يـعـرـضـ عـلـيـهـ دـوـنـ الرـجـوعـ إـلـىـ . . . الـجـمـيـعـ هـنـاـ دـوـنـ اـسـتـثـنـاءـ يـعـرـفـونـ
هـذـاـ وـلـاـ يـتـصـرـفـونـ فـإـيـةـ مـشـكـلـةـ كـبـرـتـ أـمـ صـغـرـتـ دـوـنـ أـخـذـ موـافـقـتـيـ . . .
مـفـهـومـ . . . ؟

أـحـيـثـ رـأـسـيـ بـمـاـ يـفـيـدـ الـفـهـمـ . . . قـالـ بـحـدـةـ :
أـجـبـنـيـ . . . أـنـاـ أـكـلـمـ أـنـتـ . . .
تـشـجـعـتـ وـقـلـتـ :
مـفـهـومـ

قال : بالطبع لا أود أن الجـاـ لـتـذـكـرـكـ بـكـلـ مـاـ مـرـةـ أـخـرىـ . . .
لـزـمـتـ الصـمـتـ

(القـةـ . . .)

تصور السيد الضابط أنه ينظر اليه مستنكرا . . . غاظه أن يظنـ
متـواـجـداـ فـمـكـانـهـ حـتـىـ آـلـآنـ وـلـمـ يـبـرـجـهـ ضـارـبـاـ بـأـوـامـرـ عـرـضـ الحـانـطـ . . .
آـتـىـ نـاسـ وـاـنـصـرـفـواـ وـلـكـنـهـ لـمـ يـفـعـلـ مـعـلـمـ . . . خـيـلـ إـلـيـهـ أـنـ كـانـ هـنـاكـ مـنـ
الـبـدـاـيـةـ . . . بـلـ قـبـلـهـاـ .

التقتـ نحوـهـ مـتـحـرـشاـ ، وـعـنـدـمـاـ التـقـتـ العـيـونـ تـصـورـ أـنـهـ يـتـهمـهـ وـيـدـيـنـهـ
. . . فـكـرـ انـ يـرـسـلـ إـلـىـ الجـاـنـبـ الـأـخـرـ مـنـ الشـارـعـ عـسـكـرـ مـنـ عـسـكـرـ
لـيـاتـيـ بـهـ إـلـيـهـ مـسـوـقاـ وـلـكـنـهـ تـمـالـكـ نـفـسـهـ وـرـأـيـ أـنـ يـقـمـسـكـ بـأـمـدـاـبـ الصـبـرـ
وـالـتـرـيـثـ حـتـىـ لـاـ يـشـعـرـهـ بـأـنـ نـظـرـاتـهـ الـمـلـقـةـ بـهـ تـقـلـقـهـ . . . اـنـصـرـفـ عـنـهـ وـعـادـ
مـنـ جـديـدـ لـلـحـيـثـ مـعـ الـرـأـةـ . . . كـانـتـ الـابـتـسـامـةـ قـدـ عـادـتـ تـمـلاـ شـفـقـيـهاـ . . .

(تـاءـ) الـبـدـاـيـةـ :

كـثـيرـاـ مـاـ تـطـفـوـ فـوـقـ سـطـحـ الـذـهـنـ أـحـدـاثـ قـدـيمـةـ وـقـعـتـ لـىـ وـاـنـاـ صـغـيرـ
فـتـبـرـقـ كـوـمـضـةـ بـرـقـ خـاطـفـةـ ثـمـ تـخـفـىـ . . . وـمـنـ هـذـهـ الـاحـدـاثـ التـقـطـتـ عـيـنـايـ
صـورـةـ لـىـ وـاـنـاـ صـغـيرـ . . . طـفـلـ بـيـوشـكـ عـلـىـ الـولـوجـ إـلـىـ عـامـهـ السـادـسـ عـلـىـ
الـأـكـثـرـ أـخـذـهـ لـخـوـلـهـ إـلـىـ حـارـةـ الـعـيـدـ مـعـ باـقـيـ اـطـفـالـ الـاسـرـةـ . . . سـرـنـاـ مـسـحـوبـيـنـ
بـأـيـديـهـ نـشـاهـدـ مـاـ تـزـخـرـ بـهـ السـاحـةـ مـنـ اـشـيـاـ، مـبـهـرـةـ وـلـعـبـ كـثـيرـةـ . . .
اسـتـولـتـ عـلـىـ رـغـبـةـ جـارـفـةـ فـمـارـسـةـ لـعـبـ مـنـ الـعـابـ السـاحـةـ . . . قـلـتـ لـخـالـىـ:

خالي .. اترك يدي ..

نهرى وقال :

: اياك وان تفك فى هذا ..

قلت له : اريد ان اسير بمفردى ..

قال : « تتوه ، الا ترى كل هذا الزحام ..

قلت : اسير بجانبك .. لا اجعلك تغيب عنى ابدا ..

قال : قلت لك لا ..

كان هناك اطفال مثلى واقصر قامة منى يسيرون وحدهم .. اشرت
باصبعي عليهم وقلت : اريد ان اكون مثلهم ..

قال : انهم (وحشين) ..

لزمت الصمت ..

(تاء) النهاية :

استرعت اللافتة المعلقة بعرض الشارع والمشودة الى عمودين من اعمدة
الانارة انتباхи .. فرأتها باهتمام ، كان المكتوب عليها هو (بمناسبة العيد
القومى للمدينة سيقوم مجلس ادارتها بتنظيم سباق للعرو مفتوح لكل
الاعمار ومسافة السباق ٥ كيلو متر فعلى من يرغب الاشتراك في السباق
التقدم الى اللجنة المنظمة لقيد اسمه) ..

انصرفت عن الميدان والاعلان يطاردنى ليل نهار وبضراوه .. ولما لم
يعد باقيا على موعد قفل باب الاشتراك فيه غير يوم واحد فقط قررت أن
أخبر الاولاد في البيت والزملا ، في العمل .. اجتمع الاولاد وما جوا وقالوا :
تذكر مركزنا الاندبى والاجتماعى .. هل تزيد ان يسخر هنا الناس ؟
ويقولوا انظروا لقد كبر ابوهم وحرف ..
تندر زملاء العمل وقالوا :

عو .. تقول عو ؟ .. عو وانت في مثل هذا العمر .. الا تخامل
ان يتوقف قلبك فجأة ؟

استدعانى السيد مدير الادارة وسألنى :

مل صحيح هذا الذى سمعته ؟

لم اجب ، صدمتى وهو يقول :

كنت اعرف انها وشایة واش .. فانت منذ انخراطك في العمل مثل
للكفاءة والاحترام ..

كانت صورتى وانا مرتد (اللشورت) واجرى بين المتسابقين تملأ
خيالى .. استسلمت لرغبتى الضاغطة وتوجهت لقيد اسمى .. استقبلنى
الكلف بقيد الاسماء ، وبدون معرفة سابقة تربطنا قال :
أرجو ان تعطينى اسمه الكامل ثلثائيا ..

استفسرت : اسم من هذا ؟
 اسم ولدك ؟ .. الم يرسلك نيابة عنه لتملا الاستئمارة ..
 سالته : اسمه هو ؟
 بالطبع اسمه هو .. معقول يكون اسمك انت .. او تكون نسيت
 اسمه ؟
 لزمعت الصمت ..

(القتل)

عيناه على حالتهما الاولى معلقتان بالسيد الضابط تدوران مع كل حركة من حركاته . ولا ت يريد ان تبرحاه ، لم يكن في مقدوره أن يحس بمن عنده .. ارداد الموقف عمما عندما تقابلت حدقات العيون ، فرا في نظراته اليه اتهام صريح له بأنه المتسبب الاول في وقوع الحادث وانه وراء اصطدام الصبي والعربة .. تأكد تماما من أن السيد الضابط تنبه لوجوده وانه لن يدعه يفلت من بين يديه .. ابتهل الى الله ان يساعده ليخلص قدميه المترعرعن من الارض كى يهرب وينجو من مصير مظلم ينتظره .. لسع شماع نظراته السيد الضابط فلم يقدر بدوره أن يتجامل بهذه النظارات .. عاد يتحقق فيه ، ماله انه كما هو منذ البداية جامد النظارات لا يريد ان يتحول بعينيه عنه ابدا . وان اتهامه له مرسوم على ذن عينيه بوضوح فرر أن يضع حد لهذا اللعب قبل ان تفلت سيطرته عليه وينضم الباقى اليه ثم يصيروا عراكا .. بينما جنده قليل .. تقدم نحوه وقد انتوى امرا .. ساعتها تأكد هو ان ما ظل يخشاه طول عمره سيقع ، وان السيد الضابط سيقبض عليه لا محالة بتهمة التسبب في مقتل الصبي .. استسلم تماما لمصيره وأسى لا حدود له يملأ قلبه كاعتذار لاسرته اذ يتخطى عنهم هكذا فجأة وعلى هذه الصورة . اقترب للسيد الضابط منه ولما لم يجد يفصل بينهما غير خطوة واحدة انهد هو واقعا كما تقع الاشجار العالية ممددا بطوله امام السيد الضابط .

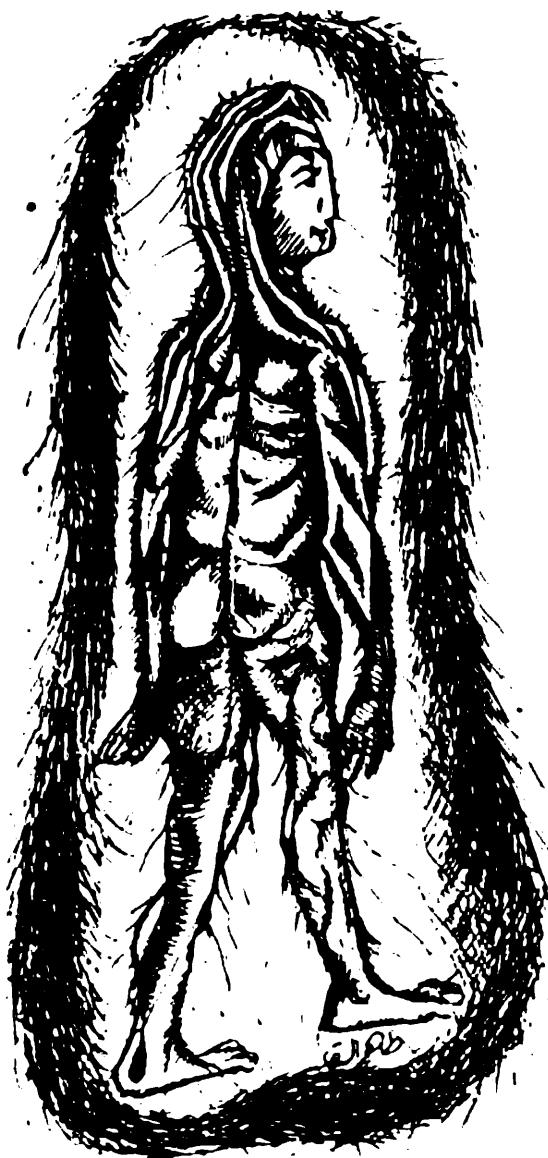
(المعاشرة)

التاء الاولى + الراء + الالف الاولى + الكاف + الجيم + الالف
 الثانية + تاء النهاية = القتل

• قصة قصيرة •

ـ جل في سبتمبر .. أو الرجل الذي حشى على رجليه

احمد زغلول الشيطري



شرب - لأول مرة منذ فترة طويلة - كوب اللبن كاملا ، فقط في هذا الصباح السبتمبرى ، جرعه بشغف رضيع جائع ، لم يتناول رغم ذلك فاتح الشهية . هذا الكوب اعتبره دانما واجب ثقيل ، دوا ، مر ، بدون مقدمات اقبل عليه ، ابتسم أمام المنضدة ، اخيرا ايقظته عصافير الشجرة ، الواقفة وراء للسور العالى . رفع الكوب بكلتا يديه إلى فمه ، بينما خيط رقيق يسيل برفق إلى جوفه للحامض ، لم يكن يتصور أبدا ، لا لليوم ولا في أي يوم آخر ، منذ غادر قرينته البعيدة في الشمال ، أن يتسرّب إلى داخله شيء ، أصيل من مكونات حفدى الحياة ، هكذا برقه وبساطة ، ترك الكوب فارغا من الحليب ، فقط على جدرانه غشاء أبيض رقيق ، يتجمع في نقط تتجه في بطء نحو اللقاح .

راح يتأمل الموقف في حسدو سبتمبرى ، لعله من الأفضل الامتناع عن قراءة الصحف ، وربما قليلا من السجائر لا يضر ، لكن الاحلام ، كارثة حقيقة في هذه السن ، متى عرف الانسان الطيب ؟

سبتمبر ! مكذا يجيء ، بروانحة الذابلة، يبعث بشفته ، نعم شفته ،
 منذ متى لم أر أهلى يا نسيت شكلهم .. هؤلا ، الناس
 الطيبون .. انهم لا يكتبون رسائل . لأن هذا غير مجد بالمرة ، لأنهم عرفوا
 اننى لن ارجع ، رغم فشلى في كل ما اندفعت اليه ، بحرارة الدم الطازج ،
 دم طالب للجامعة الريفى المثقف . لكنى مخطى ، انتهيت الى موظف داخل
 غبار تارىخي ، كل الاشياء التاريخية متعبة ، حتما أخطأت ، اننى لم افكر
 فيهم طيلة هذا الوقت . منذ الرحيل المسرع ، والشجاعة الطائشة ، لا بد
 أن الكثريين قد ماتوا .. كانوا دوماً يموتون عندما يرحل الشتا ، كثرا
 قال ولدى أن اهلاً ينتظرون انقطاع المطر ثم يموتون ، ذلك لأنه كثيرة
 على النفس أن تموت بينما المطر يسقط . كم شتا ، مر إلى الآن ؟ ! أشتبه
 كثيرة مرت .. بعدد شعر الرأس الابيض الذي بدا يغزو رأسي من كل
 جانب . ما عاد للتجاميل يفيده .. ولا الصمت .

في جزء من الثانية ، لمح جانباً من وجهه في المرأة ، تفاضي عن ذلك
 سريعاً ، شعر بمسار تفكير ينحرف إلى بعيد ، إلى أين ؟ .. أو أن
 انقلاباً خفياً يوشك أن يقع ، إن لم تكن ذيوره الأولى قد نبتت بالفعل .
 لم تتعقد خوبية الفلق عن الوقوف تحت الدش . عارياً حانياً فوق البلاط
 البارد ، يتأمل مسارات المياه على منحنيات جسمه . والحق أنه فوجىء
 في صباح سبتمبر هذا بجسمه ، نعم جسم مختلف ، ليس كما الفه بديهيّة
 لا تقبل الجدل ، بل جسم غير عادي بالقاييس القاسية جداً ، أنه يكتشف
 - مذمولاً - أن جسمه يمتد من رأسه إلى قدميه مسافة تقارب المترتين ،
 طول لاعب باسكت ، الباسكت بول الذي لم العبه أبداً ، رغم
 عشقه القديم له ، كم هو رائع أن تخطف الكرة ، الأرض بين يديك ،
 وتفوز ، وسط غابة من أجسام خصومك ، تقتل باعجوبة ، قافزاً .. راقصاً
 تقاتل بخفة فراشة ، حتى تصل إلى الدائرة ، دائرك ، من فوقك
 نجوم النصر ، وقوس قزح لتسقط كرتك في الحلقة ، كما لو كنت تتقبل
 امرأة ، لأول مرة في حياتك ، بينما الجماهير تهتف لك وتتفتح أحضانها
 العريضة لتضمك وتتوشك بطلًا .. بطل ؟ ! .. بطل يا أمي ؟ !

هل نسيت أن العُب باسكت كما أنسى الحبوب المهنة في جيب
 الجاكيتة ؟ !

لابد أننى نسيت أشياء كثيرة ، ليس فقط الزوجة .. الأسرة ..
 الأهل ، يبدو أننى نسيت نفسى حتماً كان رجل آخر يدخن السجائر ،
 ويحتسى القهوة سادة ، ويناقش بعنف ، الاصدقاء للقادامي في المقاهي

الغدية . ينافش مادا ؟ .. كل شى، كما هو . معذرة . ليته ظل كما هو .
سنعوم حتما يا أصدقنا، فى افرازاتنا .. قال لى أحد الصبية . الساعة
كامل يا حاج . كبرنا يا أولاد .. كان رجل آخر لا شك . يسود الورق
الابيض بالحبر الاسود . بالوثائق السرية والمعلنة . وسيادة المدير
الكبير . الآتى من الغبار البيروقراطى العتيد ، رجل آخر .. آخر .. يصطاد
النساء، من زحمة يوم الخميس ويؤرقه صداع ليس له سبب . هل سببه
فوق الطب الوضمى يا دكتور ؟

تحسس جسده . الشحم موزع بحقة ، لا ترمل ، لا مطبات ، لا صدر
كسحور النساء ، شى، غريبليس هبه مجانيه ؟ .. كل هذا الجسد ؟
المم ينتهى عصر الهبات الخرافية ، انه جسد رجل حقيقي فى أى قمقم كان ؟
الا بد ان يداهمنى سبتمبر فى السرير لاكتشف ان لى هذا الجسد ..

* * *

ضرب يده بقوة فى جدار الحمام ، ارتعج البيت ، لا يمكن ان يسقط
البيت طبعا ، لانه لن ينجو من الانهيار ، قفز عاليًا .. تعلق بمسورة
الدش .. ترك نفسه يروح ويجيء، كبندول الساعة . ترك المسورة
اصطدمت قدماه بالبلاط ، قفز ثانيا مصوبا قدميه نحو السقف ، سقط على
كيفه تحت امطار الدش جميل ان يأخذ حمامه هكذا ، بالقلوب ، ليس
مدحش ، من الغبى الذى اخترع الوقوف على القدمين . مرجع ساقيه تحت
انياء . بينما فمه مفتوح يستقبل القطرات الشاردة ، قفز من وضعه الملقوب
مترين ، ضرب السقف بظهره ، احس بعدة قنابل تنفجر فى اذنيه ، مزلزلة
اريكان للعمارة ، سمع السكان يصرخون ويشتمون ويهددون بابلاغ الشرطة
مورا .

انفتحت فى صدره قرب للضحك .. لم يعد يميز الا صوات ، لن يمشى
بعد اليوم على قدميه ، لابد ان يقاوم ركود الحياة ، ارتدى ملابسه ووقف
على يديه ، فتح الباب ، كان السكان مجتمعين فوق السلم فى مؤتمر صاحب ،
القى اليهم بالتحية .. لم ينتظر ردما ، كان مشغول جدا بأنه من الآن فصاعدا
سيغير حياته .. سبتمبر نبهه بطريق يقينى ان كثير من الايام قد
ضاعت عليه الا يؤجل ما اعتزم عليه ابدا ..

• شعر •

من كتب ابن المركاش

عید صالح

قلت انتظروني في فلأة للعمر واحفر قبرى
الصخرى في وادى للفجيعة والنواح
فالعمر يمضي وللدماء تجمدت في نهرما الوثنى
شاخت شجيرات المساء على ضفاف
الامنيات المستحيلة
 AFLAT نجوم الدهر واندثرت رؤانا كيف نمضى
جثة في موكب العصر المسافر عبر ذرات
ال مجرات البعيدة
كيف انشطرونا في الدارات .. احترقنا في ثلوج
شتائنا العثى .. آه .. يا مروجي الوالغات ..
نقىع موتي دمدى في للريح .. اعصارا
دنارا حول قبرى ..
أوقدى في ظلمة التاريخ سردايا ببطن
الارض ارحل فيه
ارحل فيه
ارحل فيه

قصبة صغيرة

الاعلام برقاً

حسين الباتاجي

نميره تسجيل :

قريتنا صغيرة ، تبعد عن خط الفرنساوي إلى الغرب ، حوالي ثلاثة كيلو مترات .. يحدها شرقاً جميرة مطر ، وغرباً نقرة القاطع . ويحدها جنوباً ساقية البطة ، وشمالاً نهر النيل .

قريتنا اسمها شرباص .. ولأنى غير متتبع لتاريخها ، فقد سمعت تفسيرات عديدة لهذا الاسم .. البعض يقول أنه كان في الأصل : الشربص وأخرون يقولون أنه : شربات ثم حرف الاسم بتعاقب الأجيال .

في قريتنا مقاماً لأحد الصالحين في الزمن القديم ، اسمه سيدى الشرباصى ، صار مع الأيام علماً ومزاراً لأهل القرية والقرى المجاورة .

كنت وأنا صغير ، أتجول في شوارع القرية ، فأنفذ من ميدان للصارى إلى شارع الجامع ، ثم أنعطف إلى طريق يؤدى بالتواء إلى زقاق الشراميطنى ، فانقطعه سائراً على مهل حتى قرب نهايةه واتف متوجهما إلى الغرب ، أطلع إلى سراية العمدة ، ثم تنحدر عيناي لاتفتحن غرفة للتليفون المقامة من للبن ، ووقف وحدها كالحارس اليقظ ، في زاوية شمالية أمام السראי . وأعود إلى بيتنا ، فاستلقى على الفراش ، وينطلق خيالى يجوس داخل غرف للسرائى وما فيها من أشياء ، مع أننى لم اتخط درج السrai فى الحقيقة مطلقاً .

قريتنا فيهم أناس طيبون ، والاشرار أيضا لهم مكانهم بها ، لكن الأشرار كانوا يستولون على أفنهتنا . كنا نسمع عن مغامراتهم فنذبحه ، وننام نحلم بتقاطيعهم التي لم نرها أبدا ، وكيف تبدو أجسادهم القوية، ونظراتهم الرعبة ، ويبيدون لنا - نحن لصغار - أحق بالتهك والزيارة ، من سيدى الشرباصى ، ولـى القرية ومقامها المقدس .

وكبرت قليلا . . . ولم تتغير نظرتى لـى القرية ، وأهلها الطيبون والاشرار . دورها وحقولها وحدودها ، الا قليلا .

وكبرت أكثر . . . فلم تتغير نظرتى لـى القرية ، وكل ما فيها الا قليلا . ثم غادرت القرية الى المدينة الصغيرة ، فلم تتغير نظرتى اليها الا قليلا .

لكنى أبدا . . . لم أر العدة ، ولم أر الأشرار .

ملاحظة :

علمت فيما بعد ، وبعد أن أصبحت رجلا . أن عمة قريتنا كان موظفاً حسن الحظ ، فقد كان يعمل خيراً لدى مأمور المركز ، وظل يعمل بهذه الوظيفة طيلة ثمانى عشر عاماً ، وكان اثناء وظيفته يكن عداً وحدقاً للمأمور ، لكنه كان يتزلف لضباط المركز ، ويؤدي لهم خدمات شديدة الخصوصية ، فلما مات المأمور ، عينوه عمة لقريتنا . وبعد أن كان لا يملك شيئاً سوى للجباب الكالح . . . أصبح يمتلك نصف مدارين القرية . والقرية ذاتها .

الميدان :

منذ عشرون عاماً وأنا أعيش في المدينة الصغيرة ، لا يشغلنى شيء سوى مطاردة الرغيف ، لبحث عنه في الزوايا والاركان ، وشقوق الجدران ، واتعقبه في للكهوف ، واقتصره من بين مخالب الذئاب . . . فإذا حصلت عليه ، خمد ذهني ، وسكن نشاطي ، ولم يعد لي هدف آخر ، سوى اللف والدوران في ارجاء المدينة ، اجوب شوارعها الكبيرة ، وازقتها الضيقة ، اترنج على وجهات الدكاكين ، ومعارض الوبيليا . . . وللبوتيكـات التي تعرض ملابس النساء ، وأدوات للتجـمـيل .

نسـيتـ للـعـدة . . . ونسـيتـ لـى القرـيةـ بأـهـلـهـاـ الطـيـبـونـ والـاشـرـارـ ، حتىـ سـيدـىـ الشـربـاصـىـ نـسـيـتـهـ ، لـكـنـ بـيـنـ الـحـيـنـ وـالـحـيـنـ ، كـانـتـ تـطـفـوـ عـلـىـ ذـاـكـرـتـىـ بـعـضـ الذـكـرـيـاتـ الصـغـيرـةـ ، بـرـعـانـ مـاـ كـانـتـ تـتـوـارـىـ ، عـنـدـمـاـ تـتـقـلـصـ المـعـدـةـ منـ لـلـجـوـعـ :

وأحياناً . . كنـت للـتقـى بـبعض أـبنـاء القرـية عـرـضاً ، فـاسـمع مـنـهـم حـكاـيـات قـصـيرـة مـبـتـورـة ، عن جـبـروـت الـعـمـدة ، وـسيـطـرـتـه لـلـقـى جـاـوزـت الـحـدـود .

* * *

ميدان سوق الحسبة يموج بالحركة والضجيج . باعة للطوى والغواكه ، تتعالى نداءاتهم المفرية ، ولسيارات والمشاه يتنافسون في عبور الميدان إلى الشوارع الجانبية ، وثمة صراغ وجبلة ، تصادر من بعض المترافقين على دكة الحاجة وهيبة بائمة الفلالق . . وإننا أنحدر إلى مقهى السلكاوي الكائن في شارع ضيق متفرع من الميدان ، علت عيناي بلافتة عريضة ، تتصدر واجهة أحد محل للفاكمة : « وكلوا من طيبات ما رزقناكم » . أسرعت الخطى إلى المقهى مبتثسا . . على مقعد أمام باب المقهى ، يجلس عم غريب . يضع ساقا فوق الآخر ، ويرتفع صوته بمناقشة حامية مع الآخرين الذين يتحقون حوله في نصف دائرة . لافتة لعنای کلمات متفرقة :

« الأمـن لـلـخـلـقـى »
« لـلـجـسـمـ»
« لـلـضـمـيرـ» .

تقدمت تجاههم في سخط . ما ان لحنى عم غريب حتى صاح باسما :

ـ أهلاً أبا على . .

ردت بصوت مبتل :

ـ أهلاً عم غريب . .

تساءل باسطا يده تجاهى :

ـ أين كنت يا رجل . . ؟

قلت بوجه :

ـ في الدنيا . .

جست صامتا . في ذمنى أنكار شأنها . تسطل إلى افني صوت خجول : « زوجتى مريضة ، ولا استطيع ان اذهب بها إلى طبيب » .

للتقت بحده ، وجدت درويش عيش يرضى عينيه في بؤس ، وعم غريب يتحقق في وجهه .

حركت شفتى لاتكلم ، لكنى اغلقتهما ثانية حين علا صوت ممدوح للغشة نائحا في حشارة :

د وانا مريض .. صدرى وقىمى ولا اقدر على العمل .. واولادى جوعى ،

قبل ان انطق بكلمة اندفع محمد المطري صارخا :

ـ طيب .. انا التموين حرر لى قضية عند ابى نجم ، وهو الان يرفض توکيل محام للدفاع عنى .. ملکنت اسرق وزن الخبز لاضع المكسب في جيبي ؟ لعد كنت اسرق له ، ما فتنبى انا حتى اذهب الى السجن .. وكيف يعيش اولادى ؟ ،

قلت لعم غريب في مرارة :

ـ يا عم غريب .. انت رئيس نقابة عمال المخابز .. وهذه نماذج صغيرة امامك .. زوجة مريضة ، واطفال جائعون ، ولص يسرق لحساب لص اكبر .. فماذا انت فاعل ؟

قال عم غريب في توان ، وهو ينظف نظارته الطبية ببطيء :

ـ سوف نسوى هذه الامور الصغيرة ..

ـ قلت غاضبا :

ـ متى ؟

ـ قال بنظره لائمة :

ـ حينما انتهى مما هو اهم ..

ـ لم اعقب .. لكنني حاولت ان افكر لا عرف ما هو الامر .. فلم استطع

الاستاذ :

ـ من منحنى للشارع للتزييف ، برز الاستاذ .. يرتدى حته الداكنة ، عيناه على المقهى قبل خطواته .. اتىلينا باسما ، قائلًا بصوته القوى ثلوالتق :

ـ مرحبا بالرجال .. كيف لنتم ؟

ـ ردعنا للتحية ماشين ، واوسعنا له مكانا بيننا .. قال وهو يتهمها للطوس :

ـ لى اين وصلت ؟

ـ لعركت انه يوجه السؤال لى نقلت :

ـ في ماذا ؟

ـ قال باستفكار :

- لذك كسول ..

قلت ضاحكا :

- حقيقة لا تمارى ، لكنى مع ذلك نشط الافكار .

ضحك ساخرا :

- وما جدو نشاط للفكر ، ولل فعل معروم . ؟

قلت مببرأ :

- لكننا جميعا عاجزون عن الحركة ..

حتف باشمئزلز :

- ياللحسرة .. ثم متابعا بصوت صارخ :

- لابد ان نقلب عنف القرية الى سيف . ففى هذه الحينه للضائمه ، عقد لواء السبق لبرميل للطرشى العظيم ، ولباعة الهوا وانشعة الشمس ، ولتجار للروبابيكيا .. فقد صنعوا الامبراطوريات والمالك ، ولم تجن الثقافة على املها سوى الفقر والمعوز .

ضحكنا جميعا بآصوات معلولة ، لكنه قطع ضحكاتنا مسترسلًا :

- لا تضحكوا .. فلابد ان يموت صعلوكا .

قال عم غريب متسائلًا :

- من يا استاذ ؟

قال عابسا :

- للعدة .. وللخفراء ايضا . نعم ، ولابد ان نحاكمه ، ولابد ان ترقص زوجته في الانفراح والموالد ، وفي للحانات واللغز ، حتى تظل مشهورة ، فهي تابي الا ان تكون مشهورة . سواء كانت زوجة العدة او ارملته . لابد ان تتمايل بين السكارى والمساطيل ، وتغنى بصوتها الفاجر ، ليلى يا ليالي .. عينى يا ليالي ، لابد ان ترقص حتى تموت .

نظرنا جميعا لليه مشحومين ، فهب واقفا ، ثم خطأ في الشارع الصيق ، وكلماته الاخيرة ترن في اذني :

« لابد ان ي عدم .. لابد ان يحاكم .. لابد .. »

ملاحظة :

الاستاذ من قريتنا الجميلة ، النائمة على شاطئ النيل ، التي يخدمها من الشرق قطار الدلتا . ومن الغرب فقرة القاطع . ويخدمها من الجنوب ساقية للبطنة ، ومن الشمال فرع دمياط . والاستاذ يعرف عن أسرار قريتنا

للكثير ، ويعرف أن العمدة سبى للنساء ، وسجن للرجال ، واغتصب الأرض ،
وعذب للجميع في غرفة التليفون .

الاستاذ يعرف الكثير . وانا للاسف ، لانى لا شاغل لى سوى
لرغيف ، لا اعرف عن اسرار قريتنا الا للتقليل .

جمل اعترافية :

« قال لي الاستاذ انه ذهب يوما الى العمدة يشكو له ان رجاله قد
استولوا على ارض ابيه عنوة ، فقال له العمدة مواسيا في خبث « اعلم انك
تعانى .. كما اعرف انك في ضيق .. لكنى لا استطيع لك شيئا .. » .

« قال لي ممدوح لعفنة انه ذهب الى المعلم موسى صقر قائلا له انه
قضى عمره في المخبز ، وهو الآن مريض ، ويريد اجر يوم واحد يطعم به
اطفاله ، فصرخ به قائلا : قم ايها اللوغد ، عليك بالعمل . سوف اركلك
واكسر لستانك واعمى اطرافك ، » .

« قال لي ممدوح ايضا ان كيلو اللحم بجنهين وسبعون قرشا ،
وللحم لابد له من زيت ، والزيت بخمسون لو وجد ، والارز بخمسة عشر ..
فكيف يعيش هو واولاده ، وهو مريض لا يتکسب ثمن العدس .. » .

« قال لي عم غريب رئيس النقابة ، انه مريض . وان المرض يفتث به ،
ويختنق دم الحياة من عروقه ، ولا يجد للشفاء . وللدواء غال ومرمق ، » .

« قال لي الاستاذ ان البن للقرية عريق ، منتب للارض والماء ، ثم
جاء هذا الكنبب فسلبه كل شيء .. » .

« قلت لنفسي مفكرا : لابد ان يعدم .. ولكن .. كيف .. » .

* * *

لحظة التقنية :

قضيت ثلاثة ليال ، اجرع زجاجات للكينا ، وادخن لفافات للحشيش ،
وانكر كيف انفذ حكم الاعدام .

اننى ضعيف وامن .. ليس لدي للقدرة على فعل شيء .. ليس لي هم
ولا مطلب سوى للرغيف .. لكن لابد ان افعل شيئا ..

من خلال جرعات للكينا السوداء ، ودخان الحشيش الازرق ، لمعت في
رأسى الفكرة ..

جئت بقطمة من اللصلصال ، وشكلتها على هيئة دمية . راس المعدة ،
وعنق ثعب ، وذراعا اخطبوط ، وبطن ديناصور ، وخفي جمل .
ارتديت ملابسي مسرعا ، وغادرت غرفتي للكائنة بجوار المقابر ،
متوجها الى مقهى السلاكوى .

وحيث عم غريب يجلس جلسته المهددة ، وللعمال يتحطرون حوله في
نصف دائرة ، وأصواتهم تعلو بمناقشات مختلطة متداخلة .

قصدت إليهم حزينا . قال عم غريب حين رأني :

- يبجو عليك الكدر ..

ردت مبتئسا : نعم .. كما تقول .

- لماذا ؟

- لا شى .. اريد الآن اعدامه ..

قال صاحكا :

- من هو ؟

قلت بخفوت :

- هذا ..

نظر للجميع الى بدھنة مقرونة بالتساؤل . لكنى اخذت قطعة صغيرة
من الورق . كتبت عليها بخط ردى، « نحن » . وقلت لهم : نحن جمینا
مسئولي ، ثم الصقت الورقة بالدمية ووضعتها ارضا قائلا لهم :
، ابصروا ، !

تعالت للضحكات الساخرة ، فبكى . حينئذ توالي البصق حتى
غطى الدمیة .

* * *

نھضت من صرفا أترنح ، لاحتنتى تعليقات مشفقة ، مسکین ..
مسکین ، .

وصوت عم غريب يغطي على كل الاصوات ، كلنا مساكين ، .
وانا انقل خطواتي في الشوارع القذرة بلا هدى ، قلت لنفسى خجلا :
، هذا كل ما استطيع .. الآن .. .

• قصة قصيرة •

العروبة

طاهر السقا

ركضت بالوعي المقهور ركضت ، بكل اندفاعى الغريزى للاختفاء
ركضت ، بكل عذابات الايام الشوكية الذاق طوبى القفار والامصار .
وحينما قتلنى التعب . اسندت جذعى الى الارض ورحت الهث بصوت
كالطبول ، تشممت التراب الرطب تحت قدمى فامتلأت رئتاي بعفونة البول
والروث ورائحة الموت . اقمعت ، ووجتنى انبعج . انكمش . انتووس .
اتأكل . انحر . اتصاول . اتناثر . التقص بحبات التراب البللة بالعطن
والماء الاسن ، . . . ووجتنى ابكي ، . . .

فتشت اوراقى على اجد خيطا من الضوء ينبعش ظلام الحزن الدامى .
ينير حرف قد يقول شيئا له معنى . يقطع بين المسافة بين الجنون والوعى .
بين الحقيقة والحلم المفزع . بين انا الذى اشعر به كيانا يتفجر بالانتماء الى
الحياة . والناس . وانا الذى يركض ذعرا ، فتشت . اشار دليلى الى دروب
عدة دلفت منها جمیعا على اجد شيئا مؤكدأ ، بحثت ، تعبت اردت النكوص .
ضييعت دليلى تهت . انخلع عقلى وسقط في قلبي وجعلـا يتبدلان الدق
العنيف . حاولـت التغلب على مشاعرى . سحقتـى الخوف من جديد . عادت
حشرة « كافكا » تقترب منى . ابتعدت عنها ، مست جلدـى الاجرد امتلكتـنى
تشعيرية ثلـجية ، غرسـت اطرافـها في لـحمـى . نفـضـتها عنـى بـصـوبـة عـادـت

تقرب مثى وهي تتطلع الى وعندما رأيت كتل الرثاء تساقط من عينها
عدت لركض من جديد . قالت بصوت لزج :

« أنت تهرب بلا طائل ،

- ٩ -

عندما ولدت قرب أبي شفتيه من أذني . همس : تخكر أن اسمك
(آدم) وأنك انسان لك حقوقه . وعليك واجباته - ايضا ، لم افهم ماقصده
أبي . لكنى أومات براسي . نعم . ساتذكر دوما ، في السادسة من عمرى
حبسنى اندادى في دائرة من أجسامهم وبداؤا في غباء ساخر « أبونا آدم
شوفوا خيبته .. امنا حوا غفرت شيبته » ، استطعت ان افك اسرى بينهم
بالصراخ . ولبكاء . واللتصرخ . ثم جريت الى والدى والدموي تعرق
وجنتى بنيضاها المنهر ، قلت : اريد ان تبحث لي عن اسم لا يتغنى به
الاولاد ساخرين ، مسع أبي دموعى ثم خبائى في صدره وهو يضحك .
انفلت من حضنه للغامر . كدت اصرخ : اذا لم تعطنى اسمًا يروقنى سافعل
بنفسى ، سقطت الضحكة عن وجه أبي . تقوس حاجباه . ثم ارتفعت
على جبهته خطوط متعرجة ، همس : موافق ، سم نفسك ، ولحقرت . اى
الاسماء يناسبنى ! فتشتت رأسى الصغير لكن اسمًا واحدًا لم يكن يخلو من
عيوب ، (فلان) اسم لمعتوه يظل يجرى خلفنا ويقتضى بالحجارة بحون
سبب . واذا طلبنا منه للتوقف عما يفطه . انفجر في البكاء والتباول ، اما
(علان) فهو لا يصلح ان يكون اسمًا لحمار جارنا (ترتان) الجلف .
وللcase القسمات ، اى الاسماء تصلح لي وانا اريد غير معيب . او مضفة
في افواه الاولاد ينهمون به اغنية مبتذلة ، مكررت في اسماء شتى . لكنى
كنت اصطدم باكثر من سبب يدعونى للتخلى عنها ، هذا يصلح لبنت .
وذلك يستخدمونه في تحليل كلب . وآخر لا يدل على نسبى . او ملتنى .
وذلك سيصغر هو بعد ان اكبر انا ، قلت لأبي : ليكن آدم اسمًا لي ، قطعت
عليه ضحكته التي جلجلت في المكان . وتركت منها اثراً ممتداً في الزمن ،
صرخت : لكنى لا اريد للولاد ان يرددونه اغنية لهم ، قال : هذا يتوقف
عليك ، ومرة اخرى لم اكن افهم ما تقصده أبي ، في اول دائرة احکومها
باليديهم حولى جربت ان اسب واتوعد . لكن حماستهم زادت . جربت ان
اسعد لاقرائهم لكلمة بكل قوتي . سقط . انكسرت الدائرة حولى . فرحت .
احسست بنوبة النصر . لكن الاولاد اثخنوني الجراح ، جريت الى أبي
ابكي عاد يخفبني في صدره الغامر وهو يربت على ظهرى قائلًا بصوته

للوود : (عفارم) مكذا يكون للرد المناسب ، شكوت له المـى ، منحة بأنامله الحانية . ممس : ضريبة ندفعها لندرأ الشر ، وبعد لم اكن اعرف ما يريد ان يفهمه لى ابى . وبعد مرات عديدة من الغنا ، واللهم المتبادل وجدتني غير قادر على مواجهة حشد من الاولاد كان ينضم الى كل حلقة تأسرنى ويعطوا غنا ، ما العايب ؟ ثم ، تشبعنى ضربا ، وكان على ان اشاركم للغنا ، الساخر من نفس ومن الآخرين لأبعد عنى المـى لم اعد احتمله ..

- ٢ -

فـ المـى كانوا ينتشرون عـلى بكلمات غامضة عن الوطن . كانوا يرصـعون صفحات مجده القديم بـزخارف من تيجـان الملوك والـسلطـين ويـجردونـها من كل فـعل للمـجموع . والنـاس ، يـزحـمونـها ، باـخبرـاتـ التـقـتنـ والـصـيد . والـقـنـصـ ، ويـمـحـونـ منها قـصـصـ الـبـكـارـةـ وـدـهـشـةـ الـقـفـحـ فـ الشـمـسـ ، عندـ نـقطـةـ منـ كـلامـ مـلـمـ التـارـيـخـ وجـدتـ السـؤـالـ يـطـرـحـ نـفـسـهـ :

« اذا يـلقـونـ بـالفـتـاةـ عـندـ كـلـ فـيـضـانـ لـلـنـهـرـ ؟ ، ،

« كانوا يـدرـأـونـ بـهاـ الشـرـ ، ،

« يـقـتـلـونـ لـيـدـراـواـ الشـرـ ، ،

« لـلـقـرـابـينـ وـاجـبـةـ فـ كـلـ زـمـانـ ، ، استـطرـدـ :

« فـ الـبـداـيـةـ كـانـ الـإـنـسـانـ هوـ الـقـرـبـانـ . لـلـيـومـ اـسـتـبـلـوـهـ بـالـحـيـوانـ ، بـقـرـةـ ، خـرـوفـاـ ، دـيـكاـ .. ، قـلتـ مـتـمـتاـ :

« وـرـبـماـ شـعـبـاـ بـأـسـرـهـ . إـنـسـانـهـ . أـرـضـهـ . وـحـيـوانـهـ – أـيـضاـ ،

سـالـنـىـ الـمـلـمـ عـماـ قـلـتـ . لـكـنـ لـلـفـكـرـةـ كـانـتـ بـعـدـ غـامـضـةـ فـ ذـمـنـىـ ، عـدـتـ اـتـمـمـاـ :

« لـاـ شـئـ » ، استـطرـدـ المـلـمـ :

« الـدـمـ يـظـهـرـ لـأـنـسـانـ . يـغـذـيـهـ وـيـمـحـوـ اـثـامـهـ ، ،

كـانـتـ قـامـتـيـ قدـ بـدـأتـ تـطـولـ . وـكـانـ عـقـلـيـ وـوـجـدانـيـ يـبـحـثـانـ عـنـ مـثـالـ اـحـتـذـيـهـ . مـثـالـ لـيـسـ فـيـهـ الـغـيـبـيـ ، رـائـحةـ الـدـمـ ، اوـ . الـمـوـتـ .

كانت أول لسنة رقيقة تربت على عذاباتي الصغيرة . حلوة للشمس في عينيها والقمر . قدمت لها كتابا . رقته وعلى اطرافه حواش منمرة من كلمات الحب السابقة مع النجوم . سهرات الليل بأكمله اتمل دقة انحروف واتلمس دفقها المنغوم واحاول ان انسى كل شيء حولي ، انسى الكلمات معلم التاريخ عن الحلقات العابثة التي كانت تلتقي حولي ، انسى الكلمات معلم القرابين المقدسة . وغير المقدسة ، انسى سوء احوالنا . وضيق امي بالاسعار . ونقص الحاجيات في الاسواق ، وانسى الكلمات المذياع الهادرة بالغضب . وبالبطولة . والوعد بالمستقبل السعيد ، قلت : ليكن الحب مثالى الذي احتذى ، ليكن العشاق معلميني وفلاسفتي ، ولتكن اقوالهم شعري وكلماتي . وأفعالهم مرشدى للخطوة القادمة، وعندما تقابلنا خلسة تحت اصوات النجمة الخافتة . كلمتها عن البحر الواسع . وعن ضوء القمر المذاب في امواجهه قالت : احب خيالك المطلق ابدا ، قلت : غدا آخذك والفال عالم ، قالت : ولن نتعجب ، قلت : ستنتسينا البهجة كل عنا ، قالت : وان جعنا ، قلت : نقطات النسمات وعطر الزهور ، قالت : وإذا اردنا النوم ؟ قلت : في حضن للشعب المدى مهجننا ، استكانت على مرفقى وحلمت - انا - بملائكة ووجوه الاطفال ، وعندما تنبهت من خدرى للذىذ . كان ثمة ضوء يامد بيقتنى وجهى . ويسقط على حبيبى . يعرى ساقيهما . ويرعش اهداب عينيها ، فزعت . فزعت حبيبى . قامت تلمم شعرما . تسائل صوت غليظ للنبرات :

« ماذا تفعلان هنا ؟ » .

ركض قلبى فى صدرى . همست :
« لا شيء » .

تحول للصوت غليظ النبرات لى اصابع حسيبية تقبض على مصمى :

« معى الى قسم الشرطة » .

بكى حبيبى . توسلت . لكرنى الصوت غليظ للنبرات صفعى بشدة على وجهى . ثم سبني وسب ابى وامى . ووصف حبيبى باقذع النبوت . اجهشت حبيبى بالبكاء . صرخ الصوت وهو يدفعنا امامه :

« اولاد كلب لم تؤدبوا بعد » .

ثم أمرنا بالهرولة حتى منزلينا . ومن ليلتها لم ار وجه حبيبى ..

- ٤ -

امام مدخل الجامعة استوقفنى احد افراد الحرس . سالنى عن هويتى .
عن عدد افراد اسرتى . عن حقيقة لون شعري . عن سبب اختيارى لوديل
حذائى . عن صحة تهجية اسمى ، حاول ان يبسط قسمات وجهه الصارمة .
قال :

« حذار . فحواه هنا لدغتها وللثبر » .

شاركه زميله الابتسام . والكلام :

« في المرة الاولى اكتفى بطردك . هذه المرة نخشى عليك عاقبة
لا تحمد ، تذكرت للحقائق الصبيانية . وخيّل الى اننى لم اخلص بعد من
شرلكها للعينة . سالنى ثالث بكلمات كالطلق النارى :

« لماذا تعمل بالسياسة ؟ » .

دق قلبى عنينا . واحسست بالدم يتحقق من عينى . تساطع :

« أي سياسة ؟ » .

«انا لذاى اسلح . وليس لنت ، ..

عاد للحارس الثانى يسهل بالضحك وهو يتكلم :

« على ايامه كانت للدنيا بكرأ . ولم يكن علنا قد بدا بعد ، .

ضحكوا جمیعا وتركونى لواجه ساحة الجامعة قرأت وخوف يتسرّب
من مسام جلدي ويبلل ملابسى، كلية الآداب ، عدت امشى وانا اتلفت حولى .
قرأت : الحقوق ، الاعلام ، التجارة ، اسرعت الخطى وعدت اتلفت حولى من
جديد ، قرأت : الآثار ، دخلت كلية للعلوم متلهما . فانا احب ان اكون عالما
فللرياضيات ، سالت عن مدرج الطلبة الجدد ، سالونى بدورهم :

« طالب في الطوم ، .

سالونى :

« طالب طيب ، .

لحترت بماذا اجيب ؟ ومرة لخرى عادوا يسائلون :

« كيف سمع لك الحرس الجامعى بالدخول ؟ ، ، اخرجت لهم بطاقاتى .

اجابوا :

• لكن كلية التجارة في الجهة الأخرى • تتمت : ،

• اعرف ، استطردت :

• لكنني لا اريد ان اكون مجرد محاسب يجمع ويطرح ويحفظ جدول
للاضراب ،

• هذا امر لا يدخل لنا به . عليك ولجان التنسيق ،
توسلت متضرعا .

• لبى يقول : المره وما يزكى ادميته . لا ما يفرض عليه جبرا ،
انخرطوا في فحشك متواصل وهم يضربون كنا بكف ..

- ٥ -

طلبني مستنول باتحاد الطلبة : سالت : أجابوا : هو طالب مثالك
معين للسهر على راحتكم، سالت ، أجابوا : معين أم منتخب ، لا تفرق كثيرا ،
عدت أسأل ، قالوا : اذهب اليه وستتعرف بنفسك ، في مكتبه الضخم
للياش لم تعط له فرصة للجلوس بالرغم من كل الارائكم المتناثرة على
للبساط الزخرف بعناية فائقة ، رفع الطالب عينيه عن ورق كب على
الامماني فيه طويلا ، قال :

• رأوك تلوح بجريدة في جمع من الطلبة تتكلم في امور السيادة العليا ،
فوجئت ، حبسـتـ الـبـولـ بـمـثـانـتـىـ ، قـسـراـ ، تـذـكـرـتـ . خـرـجـ صـوـتـيـ
متلـعـثـماـ :

• هي لفامة كان بها شيء من طعام . فانا لا أقوى على الشراء من
(ريستورانت) « الجامعة » ..

عاد يقرأ الورق أمامه ، سأله :

• أتؤمن بحرية المرأة ؟

ردـتـ بـانـفـسـالـ :

• بـلـىـ ، المرأة نصف المجتمع وهي آلام والاخت والابنة ،

عاد يسألـيـ :

• ولـمـاـذاـ سـجـلـواـ عـلـيكـ اـهـانـتهاـ ؟ـ ،

عاد للذعر يتعلّكني ويُعصف بي عصفاً . قلت :

« من غير الممكن أن أفعل ،

و تلك للتى حاولت التحدث اليك فأشحت عنها ،

فتشت ذاكرتى مرعوباً :

تذكرة :

« كانت تطلب منى شيئاً يندى له جبينى كرجل ،

« جبينك أم رجعيتك ،

توسلت :

« صدقنى ، ..

نظر في عيني ملياً ، ثم عاد يقرا في الورق أمامه وهو يتمتم :

« يبدو أن سجلك حافل بالانحراف عن الطريق التويم .

قلت أحاول انتشال نفسي من غرق مؤكداً :

« أبداً ، فانا حريص ان اكون عند حسن ظن الجميع ،

ترك الورق أمامه وعاد يتطلع إلى عيني طويلاً . قال بكلمات باردة :

« وكلامك الفج عن تنسيق الزهور بالحديقة ،

آخرستنى الذهول فلم اتكلم ، قال معدداً على اصابعه :

« لا سياسة . لا مشكلات مع أحد ، لا تعليق في شأن لا شأن لك

.. به ،

عاد يؤكّد على حروفه الباردة :

« دراستك ، ثم لا شيء آخر ، تذكر أنك طالب فقط ،

ثم اعرفي بالانصراف ، فانصرفت ..

- ٦ -

تقدم أحدهم مني ، ابتدأني بالتحية ، تطلعت إليه خمراً ، تلفت حولي ردت تحيته باقتضاب . قال :

« حاول ارهابك ،

تطمطت ان اقلل من استخدامي لحروف اللغة بالقدر الذى يحفظ على
حياتى لأعيش . تابع كلامه ،

« شىء مكرور . وكان عليك ان تتوقعه ،

عدت اتطلع الى وجهه ورأيت عينى أبي الودودة تطل منه . لكنى
كتمت مشاعرى . قلت :

« من المؤكد انك أخطأت الطريق لمن تود التحدث اليه ،

لبقسمت عيناً أبي في وجهه ورأيت فيهما العزا الذى افتتحته ،
قال :

« لكنه أنت من أريده ،

بصعوبة أخرست نداء بان أفتح له قلبي تعمت :

« بربك أتركنى حالى ،

ثم ابتعدت عنه مهولاً الى الفراغ . وللى الوحدة . وللى حيث أقبع
منزويما داخل غرفتى التى تناكلها الرطوبة . والفن . ازاحت ملاعة
لسرير الباردة عنى لافتتح بباب الحجرة الذى تمزقه دقات عنيفة ، دخل
ثلاثة رجال ، ربما كانوا خمسة ، بل من المؤكد أنهم ثمانية ، صرخوا ،
ودوا بقبضاتهم فى وجهى . جنبونى من ملابسى . من يدى . من أظافر
نتمى ، دسوا أصابعهم داخل مسام جلدى . نقروا لحمى وعظامى . لفوا دمى
ثم عادوا فنقروا جدران للحجرة . نزعوا بلاطها العارى واستخرجوا
من تحته الماء الآسن والروائح الكريهة ، سالتهم مرعوبا بما يفتشون .
رضعوا سباباتهم فى عينى . فى فمى . فى أنفى . وأشاروا على بالصمت .
ثم أخروا عينات من ملابسى . من أوراقى . من الماء الآسن . من مواد
لغرفة العطن . ومن ذرات للتربة التى أثاروها ما وهم يركضون فى الحجرة
الضيقة كخيول برية . عدت أسائل ، حملونى حملا الى مكان أشد عفونة .
تركونى لوقت لم أستطع تحديده ثم بدأوا يفتشون ذاكرتى عن شخص
اسمه آدم قلت مكسورا :

« أنا آدم :

« أنت عرفناك بأكثر مما تعرف نفسك ،

« صدقونى . فانا لم أتعود الكذب قط ،

« من نسأل عنه كان معك ظهرا . ثم اختفى كالشهب ،

لنبهقت من الذاكرة عينان تتبهان عيني أبي ، قلت :

« محقوني . أنا آم ،

كلمات ملنا سمعها . اسمعنا بغيرها ان أردت السلمة ،

« محقوني »

سدد أحدم ل كلمة نارية طوحت بي الى بعد سقيق وجطنتي أشعر

كم كنت وأندادي صغارا نتبادل اللمسات البريئة ونلهم بالضحكات .

الآن كبرنا بما فيه الكفاية لنتعرف على لعبة العنف كما ينبعى

ارداد لبعهم العنف معى . وبدأوا ينشدون أهازيج سباب لي ولابى

والحياة . تذكرت خبرتى الاولى في المواجهة . تسامعت : ترانى أنجح

ذىما فشلت فيه يوما جربت أن أسد ل كلمة لاقر لهم لكنه لم يسقط ، كل

ما حدى أن ثوبه عارمة من الضحك سرت فيه وفي الآخرين توزجهم .

ملون وجومهم باللون وحشية تومض في اعينهم كالشرر . تطيل قاماتهم .

تقصر ما . تجدهم يتمددون أرضا . يتفزون في الهوا . يتبادلون للركلات

والنكات البنيئة . حتى جن المكان بالتهمات الصاخبة . بعد وقت

كانه عذب للجحيم نظروا لي وهم يحاولون قهر بيأيا ضحكتهم . ثم

بدأوا مني لعبة عنف أشد قبعا .

- ٧ -

عجماء تخرجت صينونى في مؤسسة لتنمية النروءة الحيوانية ، قلت :

محقول أن نحصى عدد الابقار المولودة . النافق منها . كم باللة تبن

اكتت . كل سطل ماء شربت ، فتلك امور أعدونا من أجها . نجمع ونطرح .

ونمسك دفاتر الموارنة للصامة ، لكن ، ما لنا وترويض الحيوانات للجامعة

والقيام على نظافتها . وعلفها ، وعندما نصحت بان احمد الظروف التي

تجعلني أقبح راتبا معلوما أول كل شهر فغيرى لا يجد قير قبض الريع

والبيت على الطوى ، فقضت حولي بحزن وتمنيت لو أفلمت عن لمن

البوج بالشكوى حتى لنلسى ، أحصيت أيام العمر التي ولت وايامه

في المستقبل ورجوت الا يطول الوقت في امتحان يومى لاسم اختياره أبي .

اتحمل مرارة للصبر والعلم في ترميم حروفة الثلاثة التي تتآكل

في كل يوم ، فتشتت داخلى مخافة الا انماجا بأحدم قد تسرب إلى روحى

بحصى على خطجاتى ومشاعرى ، وقتها قد اجذبى مضطرا لايجاد

مبرر مفهوم لاحاسيس الخواء والفتوط ، وحين ملكتى الشك بأنه لن يكون

في مقدوري السيطرة على كلمات قد اتفوه بها وأنا صريح احلام

مشحونة بالغضب . والثورة ، ودعت لو جفاني النوم حتى يأتي ملاك

الموت بالحمل للسعيد .

طلب منى رئيسى بالعمل ان اعتلى ظهر العربة التى تحمل اليها المولشى ، ترددت ، حذنى . تناقلت خطوطى ، دفعنى دفعا ، جذبى زملائى لأركب معهم ، ثم اسرع بنا العربة المليئة بالروث . والقذارة . ولما سالت ، اجاب أحدهم بسؤال : اهى المرة الاولى التى تأتى معنا ؟ هزت رأسى نعم ، قال : يبدو ان الرئيس راض عنك ، ثم سكت ، تشتبث بجدار العربة حتى لا أستقط في القذارة . عدت افتئس أيامى عن سماع ضوء بكرى لم يتكسر على نتوءات صلدة من الامانة زرعهما عمدا لتلقى بالضلال على المستقبل فتحفظه وتخبيه في الفموض والريبة والتماسة - ايضا - وحين اعيانى البحث تركت نفسى امتهن مع العربة . وتخليت عن حرصى الا يلوثنى رذاذ الروث المتطاير مع كل حفرة تقع فيها العربة . او تقوم منها .

وحين توقفت العربة تماما كدت قد تحولت - والزملاه - إلى كتلة ملوثة بالروث والرائحة الكريهة ، نزلنا . تلفت حولى . كان ثمة بناء لم يكتمل بعد وسط اكواخ من الرمل والحصى والاسمنت ، سالته . عاد أحدهم يجيبنى : هو منزل الرئيس . الماقبة لك . عدت اسأل ، اجاب :

تعرف ازمة الايدي العاملة ، صرخت :

« وما دخلنا ، ؟

« سنقوم بخلط المسلح واقامة سقف المنزل ،

كدت اسقط من الذهول ، استطرد :

« وبالقطع سنحصل على اجر مناسب . زيادة على رضا الرئيس علينا ،

وحدثنى انبىع . انكمش . انقوس . اتأكل . انحر . اتضاءل . اتناثر . التصق . بحبات التراب المبللة بالمطן والما ، الاسن .

وعندما صرخ زميلي بالعمل :

« جرذ . جرذ . اقتلوه قبل أن يهرب ،

ركضت . ركضت وأطلقت العنان لساقى المرتجفين .

وحيينما قتلنى التعب أستجذب جذعى الى الارض ورحت الهث بصوت كالطبلول عادت الحشرة اللعبة تقترب .

الثقافة الوطنية والتعليم .. في ساحة الحديث

ملاحظات سوسيولوجية

الحسين عبد العزى

× مقدمات :

- ف البدء وحين نعاود النظر والتساؤل النبدي في مسألة (الثقافة الوطنية) يصبح منطقيا وضروريا ايضا ان نعترف باهمية التأكيد على ان هذا المفهوم - الذى يشظينا - يطرح علينا في دلالته العلمية والتاريخية مجازى عديدة هي في الفالب (منهجية بحثية + عملية موقنية) .

- وبذلك تصبح المراجع النقديه - لبعض المغالطات المعلنة في المضمار الثقافي - مسئولة عن الامساك بالبيانيات المنهجية في ابسط مقدماتها . التي تعنى وضع الثقافة في موقعها الفعلى وفي ارتباطها بالحركة الاجتماعية التاريخية للبنية الاجتماعية على أساس علاقات النفوذ والسيطرة - الصراع .

وفي حقبة تاريخية شهدت دراما مشروع (الدولة البرجوازية الوطنية) في بلادنا - او ما يطلق عليه ذلك .

- وحين أشير الى متابعة التساؤل . يصبح لزاما ان نخطو في اتجاه تتحيم اجابات تكشف ذلك التمايز العيني بين ثقافة (مهيمنة تستمد شرعية مزعومة من ارتباطها بسلطة الهيئة السياسية) وثقافة اخرى تتخلق دون ان تولد ، ولم تزل غير مشروع قيد الانتاج يطرح علينا تلك الاشكاليات والمغازي المشار إليها والتي تحدثت في جانبين :

١ - الجذب المنهجي :

(١) والذي يقضى بتجديد المنطلقات المنهجية والفوائل لذلك

المفهوم (ثقافة وطنية) استناداً إلى تمييز الموقع الظبيقي والإيديولوجي وتعديده .

(ما يثار عن الاستقلال الثقافي - للخصوصية الوطنية) دون اعتبار لتاريخية الحقيقة الاجتماعية القائمة .

(ب) وبالتالي متابعة البحث في تلك العلاقات الكبرى والدينامية التي تربط بين الثقافة والشروط الموضوعية التاريخية التي شكلتها (مشروع الامبرialisية وأدواته في الاختراق والسيطرة - مشروع الدولة البرجوازية الوطنية بين الصعود والانكسار)

ويشار هنا إلى اختيارنا (التعليم) العمل التربوي بمفهومه الواسع الذي يخاطر التعليم المدرسي ضمن الأدوات والآليات الإيديولوجية المترافقة مع كلا المشروعين المشار إليهما .

٤ - الجانب العملي :

او تلك المهام التي تستوجب تحديد موقع وآدوات (ثقافة وطنية) مواجهة لثقافة أخرى مشكلة على محور التبعية (سيطرة : خضوع) فإذا كانت الآليات التي تنتج الثقافة المهيمنة حالياً . من آليات وجود السلطة المفارقة (للحقيقة الاجتماعية) للكل الاجتماعي السياسي تصبح مهام مواجهة (التسف الثقافى) الفعل والانتاج الذي يتمدّى مجال (الأدب والفن) أى بتفكيك تلك الآليات التي تنتج ثقافة الهيئة السياسية (الدولة للتحديثية المصرية) .

لذلك يقودنا - التكرار - في هذا الجانب المنهجي والموقفى إلى أن الاعتناء والاهتمام القصوى لاستحلاه محاور المعنى الفعلى (لثقافة وطنية) في عصر السيطرة الامبرialisية وتجلياته الحاضرة في بلادنا يقضى انتقالاً من وضع المعنى من خطوة (الشعار - البيان) عن التقدم والتغيير والتنوير المعتمد على النوايا والارادات والمقاصد وحدما دون اعتبار لأهمية المعرفة العلمية للتي تفسر الحركة الفعلية البادية في أزمة (ثقافتين) متواجهين مما . وحين نمد الخطى بحثاً عن إجابات في تاريخية الثقافة - كما يؤكّد (العلم الاجتماعي) على تفادى خطأ (نسيان المنشا) أو ان الأمور كانت وما تزال كما هي عليه الآن - يصبح ممكناً معرفة جوانب ميكليّة الثقافة والموقع الدولي الذي تحتله الثقافة الشعبية وبروز الثقافات الفرعية والخاصة .

- تحرص تعريفات (الثقافة الوطنية)^(١) . على التأكيد أنه مفهوم دينامي مرتبط بتاريخية المجتمع او (الحقيقة الاجتماعية) المعبرة عن (خصوصية) محلية مرتبطة بمسيرة المجتمعات الأخرى أو الإنسانية . وبالتالي بذلك التمايز الثقافي يأتي من عملية تمثل عميقة وجذلية للظرف الخاص الموضوعي (العمل والوعي) في اتصاله وتفاعلاته مع التكوينات الاجتماعية - الاقتصادية الأخرى .

ويتجلى ذلك في ابداعات ومنجزات وتقنيات في ميادين العلم والفلسفة والادب والفن - من المكتسب (الحضاري) الذي يوظفه المجتمع ، او (السلطة أيديولوجيا وسياسيا) في تنظيم العلاقات الاجتماعية الانتاجية . (انقسام الحضارة المعاصرة الى نموذج اشتراكي وآخر رأسمالي) - ومتعدد أيضا احداث تمايز في شكل المنجزات الثقافية فيما يعرف (بالمنجزات المادية والروحية) ومن مسألة تتعلق فقط بالعلم والتقنية وتقع خارج أيديولوجية تنظيم المجتمع ومن العلة الاساسية والفلسفية التي تشken بنية المجتمع ومنه المستوى الثقافي .

- كما تحرص جهودا بحثية صارت تشكل ادبيات وتراثا للعلم الاجتماعي^(٢) على التأكيد المستمر على منهجيات ونتائج تعطى لذلك العلم آفاقاً واسعة بحيث ان الرجوع عنها - هو رجوع بالعلم الى ما قبل علميته فمن المسلم به (ان القطاع المسيطر في المجتمع هو الذي يختار نوعاً معيناً من الانجازات ويعطيه القدر والقيمة) وان المجتمع الانقسامي الذي تو

(١) يذكر د . حسين مروه ان (التعريفات او صفة والاكاديمية تتلاقى على سرد مجموعة المناصر والكتونات التي تحدد (الثقافة) قوامها المعلوم والفنون والأداب والتقنيات وأشكال السلوك الاجتماعي وما يعبر عنها في الامثال الشعبية وانماط الفكотор وما ينشأ عن الاسلوب السائد للعلاقات الانتاجية - الاجتماعية من افكار ذات طابع ايديولوجي - طبق تمثل نظريات او مقولات او موضوعات تمارس وجودها اعلاميا او تطبيقيا عبر المؤسسات التعليمية والتربوية والحقوقية والتشريعية والتنمية والتنظيمية . وبغض باللأكيد الفكotor الفلسفى والفكير الدينى كمنصرين مقومين من مقومات انهىكلية الثقافية .

د . حسين مروه ١٩٩٠

(٢) سيسولوجيا الثقافة / المعرفة / التربية .

اعمال (بورديو - باسرتون في فرنسا ١٩٧٧)

**حتى التمييزات الاجتماعية - الاقتصادية تاريخياً يفرض معانٍ واهداف
ثقافية اختبرت كاهاً لـ (كلثافة شرعية) .**

ومن تزايد التمايز والتفاوت الاجتماعي - الاقتصادي وتحده فعلياً وطبقية سائدة (اقتصادياً وسياسياً وأخرى مسودة - في المجتمع الصناعي . طرحت البرجوازية مشروعها الثقافي الوارث للتاريخ بأكمله والذي يزعم صنف المستقبل التاريخي - قومياً وكوئياً - ومن ثقافة تتعارض بالطبع مع ثقافة تنبع من المجتمع بكليته .

وبالتالي تحتاج (الهيئة السياسية) باستمرار إلى ممارسة (تعسفاً ثقانياً) عن طريق نفوذ استبدادي أو قدرة تمسكية الصاحب للعسف الإداري وللبعنوى - باعتبار أن ثقافة أي مجموعة أو طبقة ما (مهيمنة) يتم إضافتها وفقاً للمصالح المادية والرمزية لتلك المجموعة - ويتم تعلييفها بمبادئ، كونية أو روحانية أو ما يعرف بالطبيعة الإنسانية والانتربولوجية أو طبائع الأشياء، وما شابه .

وفلك يتعارض مع أي استقرار، تاريخي لوقع الحقن الثقافي) بين مستويات البنية الاجتماعية - واعتبار أن ثقافة أي مجتمع مدينة بوجودها للظروف الاجتماعية التي أنتجتها - ومدينة بمقابلتها لتماسك وترتبط ولوظائف بنية العلاقات التي تكونها .

- وفي التجربة الأوروبية فيما يخص ميكلاية الثقافة فمن المعروف أن الفكر الديين قد تراجع أمام فصائل جديدة من الفكر العلمي - ومن الفكر الطبقى مضموناً وتوجهها فيما ينتمى بالإيديولوجية . وأصبح مفهوماً أن تطهير تواجه الإيديولوجيا وتعدداً في الحقن الثقافي وتمايز إيديولوجية الطبقة السائدة المسيطرة على ما عدما - ليس غير وصف مرضوعى لواقع اقتصادي وسياسي فعلى يمكى التناحر والتعدد الطبقى الذي يميز مجتمعات الحضارة الرأسمالية ومنها مجتمعنا مع اختلافات في الدرجة وليس في النوع .

حدود وظيفة الثقافة : وللثقافة الوطنية :

× بعد تلك القدرات (المعلوم) انتقال إلى مسائل تبدو مجرولة وتقع في الأزمة الراهنة والمستقبلة للثقافة . نحن نعلم أن صفة (الوطنية) كما ارتبطت في ذاكرتنا بحركة التحرر في قارات ثلاث مستعمرة وشبكة مستعمرة خلال قرن من الزمان ارتبطت أيضاً (بالثقافة) ومن موقع وظيفتها لدفع تلك للحركة لتحقيق الشعوب المصطهدة مصرها (حق تقرير المصير) .

لذلك لم تكن وطنية الثقافة (او قوميتها) مرادفا (للاستقلال للثقاف) كمفهوم جزئي معزول عن الحركة الوطنية والاجتماعية المتصارعة مع الاستعمار العسكري او الاشكال التالية - ولم تكن الوطنية مرادفا للخصوصية كما تجلت في الافكار النهضوية والقومية المؤسسة على مشروع (الدولة البرجوازية الوطنية) غير انه بالفعل كان المفهوم الاول جزئيا وما زال كما تطمحه الافكار السلفية - كذلك ظلت الخصوصية للوطنية ومرادفها (الاصالة) طرحا غير علمي لا يدرك التناقضات الفعلية بين المطر والكوني فتلتفي ثانية (الاصالة والمعاصرة او الحداثة) حين تتمك الثقافة الوطنية تلك التناقضات واذا كانت تلك (الحالة) التاريخية نتاجة لمحاولة البرجوازية كطبقة اقامة (الشكل الوطني) للدولة اي تكوين مجموعة معيينة ذات ثقافة ولغة موحدة قامت الدولة الحديثة على اسسها - انما هو كما يشير سمير امين⁽¹⁾ شكل خاص لرتبط بالتاريخ الاردي وظروفه الخاصة) وان هيمنة ايديولوجيا الوطن والتى انجزتها البرجوازية الاردية بسيطرتها على عوامل (الفنونولوجيا والوارد الطبيعي والسوق المحلية والتراكم واعادة تكوين قوى العمل) هو بالضبط ما عجزت (البرجوازية المحلية) ان تتجزء في محلولة تماثلها مع البرجوازية الاردية .

ومن هنا وفي ظل الحقائق الاجتماعية الموجدة في مجتمعاتنا (الطبقة - العائلة - التبليلة - الامة الدينية - المجموعة الاثنية) والتي منتلت الطبقة البرجوازية ان تحدث تجانسها في شكل (دولة وطنية) - تلك الحقائق من التي تشكل في مجملها (الحقيقة الاجتماعية) للمجتمع .

التعليم : العمل التربوي على ارضية التحديث :

حين نعني بالعمل التربوي بمفهومه الواسع الذى يتخطى (التعليم المدرسي - التربية النظامية المؤسسية) نعني ذلك التأثير الواسع لأشكال ذلك العمل (التربية الاعلامية ويکفى أن نشير هنا الى اعتبار الكثرين للتليفزيون - النهج الاول في التربية وتراجع التعليم المدرسي الى المنهج الثاني - كذلك التربية الاسرية الأبوية بمضمونها و العلاقات القائمة فيها رغم تغير شكل الاسرة) .

× والمقصود هنا ان العمل التربوي هو قضية التشكيل والتكون

(1) سمير امين حول التنمية والتوجه المالي للرأسمالية دراسة قداميا فكرية

الثقافي والايديولوجي فيما يعرف بالتطبيع الثقافي^(١) والايديولوجي من خلال الثقافة الدراسية والاعلامية التي يحكمها نظام للقيم الثقافية والمعرفة - والسؤال الأساس فيما يخص مسألة التحديث هو من يقوم بالتحديث كعملية تاريخية ؟ ومن هو الذي يتلقاها . نحن ندرك أن تلك العملية التي قادتها الانظمة المطحية قد احدثت تغيرات واسعة يطلق عليها دائمًا (النمو الشوه) في المدن وحوّلت حراك ديمغرافي واسع نحو الحضر وحرakaً اجتماعي ومهني انجز القاعدة السكانية العريضة المعروفة (بالبرجوازية الصغيرة) وساكنى الحن . فقد كان التعليم المدرسي أداة رئيسية لاحداث التفاوت الاجتماعي^(٢) في مستويات عدة (الريف - الحضر - الرجل - المرأة) بجانب ما تقوم به البنية التنظيمية للنظام التعليمي من اقامة الفجوة بين العمل الانتاجي واليدوى والعمل الثقافي . وتزايد وتصاعد نسبة الامية الابحثية والثقافية .

* وقد طرحت المسالة الوطنية (ضرورة اختصار المسافة التاريخية التي تفصلنا عن التقدم الاقتصادي والتقني صداماً العميق على المستوى التربوي) .

غير أن النموذج التربوي^(٣) الذي غرسه المستعمرون أو قمنا باستجلابه من أصوله الانكليزية سكسونية قد نما وتطور في ظروف تاريخية محددة هي للظروف التي حكمت نمو وتطور الرأسمالية الدولية كما أنه جاء تلبية لاحتياجات اجتماعية محددة كانت تتطلبها فئات اجتماعية متضادة من جذورها ولديه تطور النظام الاقتصادي .

واستمر التعليم في محتواه (الثقافة الدراسية=المعرفية والايديولوجية) يسوم بتشكيل النشء، بالثقافة البرجوازية فلقد استورينا البضائع المصنعة في الغرب وكذلك أدوات المعرفة وبشكل عام ايديولوجية التي صاحبت انتاج هذه البضائع ومتى قامت انظمة التعليم على هذه المعرفة

(١) نشير هنا الى ان مصطلح (التطبيع) العارى امتداداً كمرادف لطبيعة العلاقات بين مصر وأسرائيل مفاطلة علمية فالتطبيع هو التشكيل من خلال علامة مراعية - للتطبيع أحد مفاهيم العمل التربوي الشائعة ايضاً في علم النفس التجربى والنمو - ومن الواضح انقصد الاسرائيلي للمصطلح - هو المفهوم العلمى له .

(٢) يوجد في الغرب تيار علمي يمثل في بور عالم جديد (علم سيسولوجي) المتضادات الاجتماعية) تقم على شجب النظم التعليمي ووضع المدرسة مؤسسة التوجيه الكبرى في المجتمع الصناعى موضع الاتهام .

(٣) د. احمد صيداوي . الانماء التربوى .

و هذه الایديولوجية في مجتمعات قائمة بدورها على الامتيازات الاجتماعية
فانها تعرف كيف تُضع نفسها في خدمة هذه الامتيازات .

× ولا شك ان الواقع التربوي الحالى لم يكن ليستمر لو لا استمراره في
تأدية الوظيفة الاجتماعية التي وضع لاجها ومن المحافظة على العلاقات
الاقتصادية - الاجتماعية السائدة .

للتقطيم داخل الثقافة الوطنية والانماء للثقافى :

* من المعلوم ان النموذج التربوى القائم قد انقرض وانتهى في
انغرب الرأسمالى - وحدث تقارب نوعى بين التعليم الرأسمالى والتعليم
في البلدان الاشتراكية (المدرسة الشاملة في أمريكا وإنجلترا - المدرسة
منمدة الاوجه في فرنسا - مدرسة العشر سنوات في الاتحاد السوفياتى) .
وظل النموذج الاكاديمى المتعارض مع المشروع التناقى الوطنى لبلادنا -
وحتى مشروع الدولة البرجوازية) يمارس آلياته المدمرة واحادث التلوث
التربوى .

ويمكن ايجاز دور العمل التربوى المفترض في :

(١) ما هو دور التعليم الاجتماعى وكيف توجه التربية ومناجها
النشء، والمواطين والى من تتوجه وما من الاتجاهات والقيم
التي تنجم عن العمل المحرسى والتربوى .

(٢) ما هو دور التعليم - الاقتصادي ومل تلبى للتربية ومناجها
حاجات العمل والانتاج وكيف يجرى اعداد الطاقات البشرية
العاملة .

(٣) ما هو دور التعليم في التغيير التربوى والاجتماعى .
ان الثقافة الوطنية تعتبر القراءة حقا ديمقراطيا والكتابة مطلبًا
شعبيا والسياسة أمرا عاما وترتى في النضال من أجل الاستقلال الوطنى
الحروف اللازمة من أجل خلق الثقافة . التي لا تقوم على (التلقين
المدرسى أو التجھيل الاعلامي) (١) .

فالمسألة الاساسية في العمل التربوى ان المربى يحتاج الى تربية
و العملية التربوية تقام على التفاعل والتبادل .. الخ وغير ما من الأمور
الكثيرة جدا والتي تخص التعليم النظري والمهنى في بلادنا وفي مقدمتها
الانشطار الحاصل بين جوانب المعرفة والحقيقة بين نظرى وعملى .

• يعتمد منهوم الانماء، الثقافى على الاهتمام المتوازن بشتى مجالات
ووجوه الانماء، وتنكمال وتتوحد لدى الإنسان العمل واللهو والتعليم ، كما
يقدام أيضًا عمل البد وعمل الفكر وتنتألف قوى التنفيذ والتجريب

(١) د. فضل دراج (المقاومة للوطنية والثقافة النابعة) كتاب المواجهة عدد (٥) .

والابتكار فهو انسان حر . نسيج وحده وعضو في الجماعة يشتق حريته من انتقاء ، الاستغلال واحتقار ، الاموا ، والصالح الفردية الضيقة في علاقاته الاجتماعية الانتاجية ومن ادراكه الكامل لهذه العلاقات واسهامه في تمثيل عراما وائراتها^(٢) .

× عناصر ومؤشرات بين التعليم والثقافة الوطنية :

- لا شك ان متابعة البحث في العلاقة بين التعليم والثقافة الوطنية تكشف الاهمية التي فاعلها لذلك المجال ونشير الى تلك العناصر التالية ضمن الملاحظات المعنوية التي طرحت :
 - مسألة النوعية والكيف التي فرضت نفسها من سنوات وناتجة عن زيادة الطلب على التعليم .
 - مسألة عودة زحف التعليم الاجنبي - بما يمثله من اعتداء ، واضع على الثقافة الوطنية والمحليه وعلى اللغة القومية ومشاركة للتعليم الخاص في تقنيات عملية الاصطفاء ، الثقافه لصالح طبقات وفئات معينة .
 - مشاكل الحراك التعليمي داخل نظام التعليم وتفاقمه وتزايد تأثيرها ضد الفئات الشعبية .
 - مسألة ديمقراطية التعليم والفرص المتكافئة - التي لم تتحقق مطلقا في التعليم والتشغيل والتعبير .
 - مسألة الأمية وتعليم الكبار ، ذلك العار الآدمي في تنقيه الابجدي والثقافة .
 - الدور الذي يقوم به التعليم في معاودة الانتاج الثقافي لمعاودة الانتاج الاجتماعي (القرى والطبقات الاجتماعية) .

كلمة ختامية :

عند الحديث عن الثقافة (الابداع الادبي والفنى) والازمة الحالية - يكشف لنا الهاشم الضيق لذى تتحرك فيه الثقافة ديمقراطيا بحكم الترتيبات القمعية الادارية والايديولوجية لفرض العزلة و (التزوير) على المثقفين الجدد ومنع تبلور اي حركة ثقافية وطنية تعانق الواقع التعبير وتطرح مهومه - وفي الح焯 الضيق للتلقي من الواضح ان التعليم مسئول عن النقصان المتزايد في جهوزي القراء بحكم تواجه الأمية بشقيها والتاثير الكلاسيك للتربية الإعلامية والفن الهابط والسلع والبضائع الاعلامية التي تروج لأنماط استهلاكية وحسية متدينة .
لما عن الأحرف الأخيرة ، فلتتها دعوة للمثقفين الوطنيين لاعلان علم (الثقافة الوطنية) على خط المواجهة .

(٢) د. احمد صداوي الانماء التربوي (١٨٩) .

عن المسرح في دمياط

محمد للشريبي

هل من ظاهرة أن تصدر دمياط كتاب الدراما كما تصدر الموبيليا كما قال يوماً الكاتب المسرحي على سالم أم أن المسألة كلها بالصفة؟

ولكن هل من الصدف أن تتتابع الأجيال أو الموجات المسرحية في تاريخ المسرح المصري ولا يخطو منها كاتب دمياط ، وهل مسألة النسبت وللنّشأة لهادخل في الاختيار والتكتوين الفكري والفنى لكل كاتب . وأسئلته كثيرة لا ينتهي ولا تتوقف عند الكتاب فقط . ولكنها تتصل أيضاً بالخرجين والممثلين ومعظمهم ما يزال في دمياط . ومن مختلف الأعمراء ، بدءاً من الكبار الذين لا يزالون يلحوظون بالحكايات القديمة والذين عاصروا فرقة دمياط المسرحية التي أنشئت عام ٦٤ وتناوب على الادخال فيها عدد لا يأس به من كبار المخرجين منهم نبيل الالفى الذى قدم « ملك القطن » و « غرام المكمي » ، وعبد العزيز شحاته ، أرض النفاق ، ونور الدمرداش ، ست البنات ، وسعد أردنس ، عسكر وحرامية ، وماهر عبد الحميد « الفخر » ، وبقى الكسلان ، وعبد الحفيظ النطاوى ، حارة الطسطوشى ، و « التايدين » ، و عباس أحمد ، الليلة نضحك ، و « القناع » ، و « بطل البلدية » ، ومحمد شركس ، بنسيون الاحلام ، وبمد ذلك عندما تحولت الفرقة الى جهاز لاثقافة الجماهيرية لم يتتركها كبار المخرجين مثل عباس أحمد او حافظ احمد حافظ وماهر عبد الحميد ومحمد توفيق وابراهيم الدالى وظهر من ابنائهما حلمى سراج ومحمد ناصف وأحد شبكة ورضا حسنى ورافقت سرحان وفوزى سراج ليكملوا مسيرة الساپقين من المخرجين ..

ولستنا هنا بقصد عرض تقييمى عن أداء كل من هؤلا ، وإن كنا بسبيل رصد المعاشر ، المتحقق الذى لا ينتهي فلا يمكن أن نغفل هنا دور رجال الفرقة الاولى مثل محمد عثمان وأحمد جبر وأبو العاطى حبه والسيد مسحة والحسينى عتيل ويوسف عبد الرازق ونادر شحاته وعبد الحليم

عبد الحميد وعبد الحميد النير ورها الجمال وفاروق عطيه وأحمد عجيبة وغيرهم . منهم من نزح إلى القاهرة ومنهم من ينتظر الإشارة ليعيد بعضاً من الأمجاد القديمة !!

ولكن المؤكد أن هناك مجموعات متباينة الرؤى والانكار قد ظهرت واحتلت مكانتها وتطاھنت مع المتشبھين ببريق الفن ونجوى خشبة المسرح التي اصبت ارتزاناً في معظم الاحيان . مما أدى بكل ذلك إلى كم كبير من الصراعات والخلافات تتصدرها جماعات ، واحدة أساسية وسرعابة لأنها ترى أنها الأبن الحقيقي للفرقة الحالية ، حيث قامت على أكتافها عملية البناء، الأخيرة والتي بدأت من تهاوى لفرقة الام بعد عرض « بنسيون الاحلام » وببداية ادارة الثقافة الجماهيرية لها ومر بقيادة مخرجها الوحيد تقريباً - حلمي سراج - اذا استثنينا عروض المخرجين المركزيين ومن ابرز اعضائها رضا عثمان ، زغلول البابلي ، عده الجنيري ، نبيل النجار ، محمد شعيب ، الحسيني مراد ، حسن الموافي ، صلاح العайдى ، محمد الهنداوى ، محمد شميس ، عبد الله الشرقاوى وجونيا العربى ، وعزه للبسىونى وممثل البانтомایم محمد للمجین وغيرهم ، ومجموعة ثانية لا وجود لها بقيادة محمد ناصف الذى عاد من اعارة بترولية فقلب كل الحسابات للقديمة وللجديدة ، ولكن سرعان ما تم خوض العمل عن نار وانقض الجميع من حوله ، وتبقى مجموعة ثالثة او هي على الأصح مجموعات متفرقة ومتفرقة . ومم تهجين متباين ينصوی تحت لواء نادى المسرح التابع أيضاً للثقافة الجماهيرية الذى شارك في تأسيسه أبو العلا السلامونى قبل أن يذهب إلى القاهرة في بداية الثمانينيات ، وإن كان انشط وأبرز أعضائه الباقيين هو رافت سرحان يسانده من أبناء الفرقة الوحيدة احمد شبكة ومحمد غندور وفوزي سراج وسوسى بكر ومحمود عثمان ومهم ناصر البشوتى وبعد الحليم سعد وأشرف طلبه ونبيل سرحان وإبراهيم العزب ومعظمهم من نيت الجامعة في دمياط ..

ولأن الظروف متشابكة و مختلفة فان أكثر أبناء دمياط لم يأخذ الفرصة الحقيقية ليظهر مواهبه وامكانياته بينما الاخرون يلجون في تكرار بعضهم ، وهم على كل حال لن ينالوا فرصة واحدة الا اذا كانوا يستحقونها فعلاً بالتماسك والمعلم الحقيقي .

اما كتاب الدراما فلم يكن أولهم على سالم او يسرى الجندي ولا آخرهم أبو العلا السلامونى . منهاك يلوح في الافق اسماء، صلاح عبد السيد للذى قدم له مسرح الطليمة ، الارشيفجر ، والمسرح الحديث ، مما عرلمس

بتترص ، وايضا عبد الغنى داود الذى يكتب النقد المسرحي بجوار التاليف . وقد صدر له مؤلفان ، الاول « شجرة الصفاصاف ومسرحيات اخرى » ، والثانى « الخطيبة » ، وايضا مجدى وجlad الذى قدمت له الثقافة الجماميرية « الصندعة » ، ودلى يا مزيكا ، وهناك عبد المنعم عبد للحميد وأحمد عبد الرزاق أبو العلا وعما يمارسان الدراما بشكل او باخر . وفي الطريق محمد حسن عر ل الدين الذى يرسم الكاريكاتير الآن تميدا لولوجه الحقيقى للـ باب المسرح ..

أمم ظاهرة في مؤلاه ، الكتاب جميرا مو ذلك المعنى الخفى الذى يمكن ورا كل هذه الأسماء ، فجميهم قد صنع طريقه بساعده ولكن ندرك قيمة ذلك لا بد أن نعرف ان أحدهم وهو السلامونى ظل يكتب المسرح من منتصف الستينيات وعرضت مسرحياته في الثقافة الجماميرية طيلة هذه المدة ولكن لم يخشى كتابا يشار له بالبنان الا بعد ان عرض له مسرح الدولة مؤخرا مسرحيته « الشار ورحلة العذاب » ، وهي لم تكن على اية حال امم اعماله !

ثاني هذه الطواهر ان مؤلاه الكتاب جميرا يعيشون في جزر منعزلة عن بعضهم ، للهم سوى يسرى الجندي وللسلامونى وهو ما دعاها لأن نقف معهما نطل ونسترجع البدائيات والنشاء الفكرية والفنية ، وكيف تنبور التوجه بعد ذلك ..

ومن حوار طويل مع يسرى الجندي نجتزي ، هذه التداعيات التي يتحدث فيها عن البدائيات :

.. البداية وأنا طالب في دار المعلمين ، كنت اخرج واكتبه وأمثل . وكنا نقرأ بضمهم ، وفرقة المسرح كانت كلها عمالقة ، ذهبت الى المشرف على الفريق ، وكان اسمه الاستاذ على المغربي ، كان مدرسا للغة الانجليزية نطبّط على ، كنت صغيرا في نظره . استطعت بعدها أن أجتمع فريقا وبذات في اللعبة المسرحية ، كتبت مسرحية استوحيتها من أخرى ارتجالية قام بها أحد المدرسین ونحن في الابتدائى . وفي لعبة الارتجال هذه بدأت اكتشف موهبتي الشخصية على الخلق ، مثلت في هذه المسرحية وأخرجتها ، وذهبت للاستاذ على أدعوه ، ولم يصدق بعدها رأى المسرحية ، ووصل الأمر بي انني في نهاية العام - آنذاك - قدمت ثلاثة مسرحيات قمت فيها بالبطولة بجانب التاليف والاخراج ، وكانت تمتاز في هذه التجارب ميلو دراميات يوسف وهبي مع تأثير شديد بكوميديات الريحانى ، وكان معنـى في ذلك الوقت « طاهر السقا » ، - قاص يعيش حاليا في دمياط - و « أبو العلا السلامونى » ، وتركـت اهتماماتي أنا وللسلامونى بالمسرح - كان للسلامونى زميلا له من المرحلة الابتدائية - وتبـلورت اهتماماتنا . في

آخرة التالية بداعنا نفكر في ان نعمل نشاطاً ذي ماعلية . كونا جماعة ، ابنا ، المسرح ، وكان اول الاعمال هو ، الشمس وصحراء الجليد ، وقد نسل فشلاً ذريعاً . لأن تفضيته كانت تائهة ، وقد تبيهت لذلك بشدة . لمن نتوجه ، كانت هذه هي المشكلة . المسرحي بالفصحي وتطور حول الثورة الجزائرية وقضايا العالم الثالث . ومن مكتوبه بضراوة . لم يكن فيها متৎساً لشيء ، يستدرج فيه المشاهد المادي من وطائفها ومقاتلتها ، ولن كان تنفيذها كما قيل وقتها جيداً وكان عرضها في رابطة التعليم الابتدائي براس البر ، وكان المدرسون يحضرون منهم أو لا دم للفرجة وكأنهم ذاهبون لمساعدة أراجوز أو حفل سمر . بعد ذلك زحفت النكسة مكتبت عملاً بانفعال شديد ، بعد بي عن قضية التوجه ولكنه كان متৎساً مع تكويني وهو ، اليهودي الثاني ، .. . بعد ذلك طلت فرقة دمياط المسرحية عملاً لي . وكانت نفس القضية تشغلى .. التوجه .. وبنوع من الكбриاء ، الشديد .. أنا أكتب بالعامية ! .. كان هذا في اعتباري عاراً . ولكنني كتبت ، بغل للبلدية ، وعرضت ولم أر ما ، سمعت عنها وأنا في القاهرة - أخرجها عباس أحمد - وكان هناك دافع لأن أغير اتجاهي بعد فشلي في التجربة الأولى ، كان لا بد أن أبحث عن لغة مشتركة ، كنت أدعى أنني مهم بقضايا الناس ، كان لا بد أن أبحث عن لغة تواصل معه ، كيف أخاطب الناس . كان البحث عن جسر هو الدافع الأساسي . فكان التوجه إلى التراث ، البحث عن جسر .. كان هذا هو مدى الأول ..

ويذكر أبو العلا السلاموني :

الحقيقة ان دمياط بالإضافة الى كونها مدينة ساحلية تتسم بالنزعة الفنية كسائر المدن الساحلية فانها تتميز بعده ظواهر فنية خاصة ، منها على سبيل المثال ذلك الشكل المتميز لحفلات الزواج حيث استمر تواجد فرقة حسب للله الموسيقية في الوقت الذي كانت تختفي فيه من حواري القاهرة القديمة وسائر البلاد ، وكانت تقدم موسيقاها في شكل تمثيلي سامرى حيث يقم الحوار الطريف بين رئيس الفرقة والمتفرجين في صورة الاغانى والرقصات . وكذلك فرقة العالم او كما كنا نسميها فرق المغاني وأشهر ما غرفة فاطمة سماحة وكانت هذه الفرقة تقدم ضمن برامجها ملعمباً مسرحياً او نمراً مسرحية تتسم بسمات السامر الشعبي والمسرح المرتجل .

هذا الى جانب وجود اعم احتفال شعبي شامل وهو الاحتفال بموالد سيدى ابو العاطى الذى يستمر قرابة الاسبوعين من اول شعبان الى منتصفه حيث كنا نشاهد خلالها ظواهر مسرحية احتفالية شعبية تتضمن (المداحين - حلقات الذكر - الحاوي - الأراجوز - صندوق الدنيا -

السيرك - الالماض السحرية - القرداتى - الفرق التمثيلية الجواله . . .
الخ)

ذلك هو المناخ الفنى الذى عشناه فى دمياط وتشربناه فى مرحلة الطفولة والشباب والذى بالتالى أضفى بظلاله على النشاط الفنى فى مدارسنا التى نعلمنا فيها فى فترة الخمسينات حيث كانت المدرسة تقوم بدورها التربوى انسليم والذى تمثل فى نشاط التمثيل والأدب والموسيقى والكتشافه .

وما أن جاءت فترة الستينيات وما سادها من تفاوز عام ووطني وقومى حتى تبلورت لدينا نحن شباب المسرح فى دمياط فكرة تكوين نواة مسرحية إقليمية تعتمد على طاقاتنا الذاتية فكونا ما يسمى بجماعة ، ابناء المسرح ، وكانت تضم يسرى الجندي وطارق السقا وأحمد العاصى وفتحى مسلم والسعيد عيد ومحمد الزمجرى ورضا شرابى وغيرهم واتخذنا من محل خردوات السعيد عيد وقهوة خنشع فى سوى للحسببة مقراً مؤقتاً لهذه الجماعة الى أن تبنت فكرتنا رابطة التعليم الابتدائى فى ميدان الكباس وذلك بتفضيد من رئيس الرابطة حينذاك الاستاذ ماهر عبد اللطيف مدرس اللغة العربية الذى سبق وأن قام بالتدريس لنا فى المرحلة الابتدائية وكان يحتضن نشاطنا دائمًا فى بداياتنا الأولى . واستطعنا أن نقدم مسرحياتنا التجريبية الأولى ، الشمس وصحراء الجليد ، على خشبة مسرح الجمهورية برأس البر .

ونظراً لأن طموحنا كان أكبر من امكانياتنا فشرلت التجربة جماهيرياً ، ولكننا لم ن Yas وواصلنا المسيرة وأعدنا النظر في منهجنا وقسمناه إلى فسمين : قسم نظري يعتمد على المزيد من القراءة والتلخيص والاطلاع وقسم عملى يعتمد على التمثيل والخرج .

وكان من تجربتنا أن أعدنا تجربة أخرى أكثر نضجاً مستفيدين من سلبيات التجربة الأولى وكانت مسرحية حكاية ليلة القبر ، وهي تحكم عن أسطورة شعبية دمياطية . إلا أن الامكانيات المادية لم تسعننا فتوقفنا عن التنفيذ .

ف ذلك الوقت كانت الدعوة التي اطلقتها الدكتورة على للراعي نصر انشاء مسرح إقليمي قد بدأت تأخذ مسارها وتكونت فرقه إقليمية فى دمياط وجاء الاستاذ سعد ارشش ابن دمياط ليخرج أول عرض إقليمي فى دمياط ، وهو مسرحية الغريب فرج ، عسكر وحرامية ، .

واخذتنا نحو جماعة المسرح العزة والأنفة ورفضنا الانضمام إلى هذه الفرقه التي سحببت البساط من تحت أرجلنا واستحوذت على كل

اهتمام والامكانيات وجعلتنا نشعر بالتفاصيل والفصمة والفيض .

وما لبثنا بعد فترة ان ذابت تلك الحساسية وتم التعاون بيننا واتمرر هذا للتعاون مسرحية يسرى الجندي ، بغل البلدية ، من اخراج عباس احمد . وفي الزقازيق مثلنا - يسرى الجندي وانا - المسرح الدمياطى فى مؤتمر الادباء الشبان سنه ١٩٦٩ واستطعنا ان نحصل معا على المركز الثاني في مسابقة التاليف المسرحي وكان على سالم قد حصل على المركز الاول ، بعد ذلك استطاعت الثقافة الجماهيرية ان تعطى دفعه كبيرة للحركة المسرحية الاقليمية ف تكونت في مديرية الثقافة في دمياط فرقه جديدة اعتمدت على عناصر شبابية جديدة في الوقت الذى انحشرت فيه لفرقه الاقليمية ولم يبق احد على عهده بالمسرح منها سوى عدد ضئيل انضم الى فرقه قصر الثقافة وكان ذلك انعكاسا للمناخ العام في السبعينيات الذى كان مفاسحا مضادا للثقافة عموما وللمسرح خصوصا .

ومع بداية الثمانينات حاولت الحركة المسرحية في دمياط ان تستعيد ذاتها حين تكون في قصر الثقافة ناديان للمسرح على اكتاف نخبة جديدة من ابناء دمياط . قدمت تجارب مسرحية جديدة في التاليف والاخراج .

وفى العام الماضى استطاعت فرقه قصر ثقافة دمياط ان تصعد بالعمل الممتاز الذى قدمته وهو مسرحية ، كوكب الفيران ، تاليف محفوظ عبد الرحمن لتصبح ضمن لفرق القومية بالثقافة الجماهيرية وهى الفرق المميزة والقادرة على تقديم موسم مسرحي كامل فيما لا يقل عن ثلاثة ليالى عرض حتى يمكن ضمان استمرار حركة مسرحية جادة في الاقليم .

بقيت كلمة اخيرة حول المسرح في دمياط . ان رجلا مثقفا مثل الدكتور جوily محافظ دمياط لا يقبل بالتأكيد ان يظل مسرح مجلس مدينة دمياط على حاله الذى يرثى له الآن .

نكم انفسنا لو انه اعاد اليه الحياة التى كان يضج بها فى السبعينيات ويمده بمدد سوف يذكره له التاريخ وأهل دمياط على الدوام .

وبعد .. هذه بعض من ملامح حركة المسرحيين الدمياطيين والذى واكبت حركة المسرح المصرى فى ازدهاره وكتبوا عنه فتاوى به كما تأثر بها ..

حوار بين سيمون دى بوفوار وسارتر عنه المرأة والحب .. وأشياء أخرى!

ترجمة : ليلى الشربيني

هذا نص حوار لم يوجه من قبل الى اللغة العربية رغم ذكره ،
الرجاءات لادميرال الفياسوفين الموجوبيين سارتر وسميون دى بوفوار ،
وهو يكتسب أهمية خاصة نذكر سيمون هي التي اجرت الحوار مع رفيقها
ذكرها وجذابها ، ودارت استئنافا حول المقتضبة التي استغرقت كل جدها
في السنوات الأخيرة وهي قضية تحرير المرأة .

وأثنين ، وقت ما تكلماها فمن أهمية هذا الحوار فزداد .

وبعد يا عزيزى سارتر
أود استجوابك في مسألة المرأة .

حيث انك بصفة عامة لم تتعبر عن هذه المسألة ، وهذا هو أول استئنافك
لك كيف - وانت الذى تحدثت عن المقهورين العمال والسود في « أورفيه سى
السود » وعن اليهود في « تأملات في المسألة اليهودية » لم تتحدث عن مسألة
النساء ؟ !

كيف تفسر ذلك ؟

* * * اظن أن هذا يرجع إلى طفولتى .

فطفولتى كنت محاطا بالنساء جدتي وأمى كانتا تهتمان جدا بي .
وأيضا كنت محاطا بالفتيات ، بحيث كنت أرى أن مجالى الطبيعي
هو الفتيات والنساء . . وأيضا كنت أشعر أن بداخلى قدرًا من
النسائية .

* كونك كنت محاطا بالنساء ، لا يبرر عدم تلمسك ظاهرة خطيرة وهي القهر الواقع على النساء ؟

* كنت أشعر أن جنتي كانت مقهورة من قبل جدي لكنني لم أكن أعي هذا تماما . أما أمي وقد كانت ارملة ، فكانت مقهورة من قبل أمها أبيها وأمها على السواء . . .

* لكنك نضجت ! فلماذا تجاهلت القهر الذي هن ضحياه ؟

* بصفة عامة لم أكن أعي هذا القهر . . . لم أكن أرى غير حالات خاصة . . بالطبع كنت أرى العديد منها ، لكن في كل مرة كنت اعتبر الامبرialisية خطأ شخصيا من الرجل . . والطاعة جزءا من شخصية المرأة .

* هل العلاقة بين الرجال والنساء علاقة خضوع اعمى يفرضها الرجل وترضى بها المرأة الى الحد الذي تصبح فيه هذه العلاقة عادلة جدا لدرجة أنها لا ترى بشكل عام ، وهو ما يذكرونا بالديمقراطية اليونانية ، حيث لم تكون العبودية مرئية . . . ويبدو لي أن الطريقة التي تعامل بها النساء الآن ستكون مثلا للدهشة في المستقبل كما ننظر نحن الان للديمقراطية الأنثوية .

* أعتقد انك على حق كنت في شبابي أؤيد تفوق الرجل وهذا لا يعني نوعا من المساواة بينه وبين المرأة ، و كنت أتصور ان النساء كن يعاملن في الحياة الاجتماعية كمساويات للرجال .

* ولكنك كنت تقول الان : انه في علاقتك بالنساء – وهي علاقات متعددة كنت تتظر اليهن مساويات للرجل وغير مساويات لك في ذات الوقت . . هل تود ان تقول ما قلته لي ذات مرة . .

اتهن مساويات للرجل حتى ولو يكن كذلك ؟ اود ان اقول انه من الضروري على المرأة ان تكون ندا للرجل علما وثقافة وحرية .

ولن المرأة يمكن ان تبتو مساوية للرجل حتى ولو لم تقل نفس التقد من الثقافة والحرية وأشياء اخرى .

* هذا وارد كنت أعتبر أن لدى المرأة نوعا من الشاعر وطريقة خاصة في الوجود كنت أجدها في نفسي . . ومن ثم كنت أشعر اننى قادر على التحدث مع النساء اكثر من للتحدث مع الرجال .

مع الرجال تتحول المناقشة الى مسائل مهنية ، وينتهي للحديث معهم في الغالب الى العلاقات الاقتصادية الراهنة او الفلسفة اليونانية

ايضاً للمتحدث ان كان اقتصادياً او استاذًا ... على سبيل المثال
... اذا جلست الى شرفة مقهى فمن النادر ان تتحدث معهم عن الجو
بالخارج او شكل الشارع ... كل هذه الاشياء التي يمكن للتحدث
فيها مع النساء وتعطيهن احساساً بالغرابة ، رغم انى في الواقع
كنت اوجه الحديث ، وكنت اوجهه لأنني استطعت توجيهه .
* انت ... وقد كنت الذي يتوجه بالحديث ... هل ترى ان هذا امر
طبعي؟ ...

لم انت من المشهومين؟

علماً انه في مجلـ كتبـاتـك ... هناك آثار للماشيزم وحتى التـ
كرـسيـة ...

* انت تبالغـ الى حد ما ولكنـ اصدقـك !!
* ولكنـ انت لم تـشعرـ اـنـكـ مـتـسلـطـ ؟

* بطريقةـ ما ... نـعـم ... حيثـ اـنـيـ اـنـاـ الـذـىـ كـنـتـ اـضـعـ المـلـاقـاتـ فـ
مستوىـ او آخرـ اذاـ كـانـتـ المـرـأـةـ موـافـقـةـ ... ولكنـ اـنـاـ كـنـتـ الـبـادـيـهـ
دائـماـ ...

ولـمـ اـرـ المـاـشـيـزـمـ فـ نـتـيـجـةـ لـكـوـنـيـ نـكـرـاـ ،ـ وـلـكـنـ لـاـنـهـ مـنـ سـمـاتـ
شـخـصـيـتـيـ .

* هذا غـرـيبـ .ـ لـاـنـكـ لـفـتـ اـولـ مـنـ قـالـ اـنـ عـلـمـ لـلـغـسـنـ السـيـكـوـلـوـجـيـ وـالـدـخـولـ
فـ الـذـاتـ لـيـسـ اـلـاـ اـدـخـالـ وـضـعـ ماـ الـذـاتـ .

* نـعـم ... فالـتـفـوقـ العـامـ لـلـرـجـلـ فـ عـصـرـنـاـ هـذـاـ بـالـنـسـبـةـ لـلـمـشـاعـرـ .
هوـ مـوـقـعـيـ وـكـنـتـ أـعـتـبـرـهـ تـفـوقـاـ شـخـصـيـاـ .

وـاعـتـرـفـ ايـضاـ اـنـيـ شـعـرـتـ بـالـتـفـوقـ عـلـىـ طـبـقـتـيـ سـنـاـ وـجـنـسـاـ .ـ اـىـ
عـلـىـ الـعـدـيدـ مـنـ لـلـرـجـالـ ...

* هـذـاـ يـعـنـيـ انـ تـفـوقـكـ لـيـسـ بـالـنـسـبـةـ لـلـنـسـاءـ فـقـطـ بلـ هوـ لـلـرـجـالـ
ليـضاـ !

* اـذـاـ شـئـتـ !!

لـكـنـهـ تـفـوقـ خـاصـ لـاـنـهـ كـانـ مـصـحـوـبـاـ بـالـمـشـاعـرـ .ـ يـجـبـ درـاسـةـ
الـتـفـوقـ الـذـيـ يـتـمـ عـبـرـ المـشـاعـرـ .

(*) اـلـتـسـلـطـ .

(**) الـاحـسـاسـ بـالـتـفـوقـ الـذـكـورـيـ .

فما معنى أن يحب المرأة وهو يشعر بتفوقه ؟ والى أى مدى يعتبر هذا تناقضاً ؟

* أرى أن أهم ما في ذلك هو إنك تقول ! إنك مثلك مثل أى رجل . ولكن ماشيزمك ليس كماشيزم أى حد

** لكنه الماشيزم الخاص بالفرد كما ان نظرتى الى نفسي ليست كنظرتى الى أى حد فعلت ذلك في سن الأربعين وكتبته وما زلت أؤمن به

* لنعد الى الماشيزم لأنك سخمتها على كتابة « الجنس الآخر » *
وعندما قرأتها قبله بينما آخرون مثل « كامو » التوا به في وجهي !
في ذلك الوقت اكتشفت ماشيزم عدد من الرجال كنتم افتقهم ديمقراطيين
بالنسبة للجنس مثلاً هم ديمقراطيون بالنسبة للمجتمع ككل
** نعم لكنني طالما أعتبرتك ندا لي .

* أقول إنني لم أشعر أبداً بقهرك لي أو بتفوقك على ولكن نصف ما شيزمك فمن المهم أن نقول إن العلاقة بيننا لم تكن تتضمن « التفوق والدونية » .

مثل تلك التي نراها عادة بين الرجل والمرأة .

** في هذه العلاقة بالذات تعلمت أن هناك علاقات بين الرجل والمرأة تنضي الى المساواة العميقة بين الجنسين .

ولم أعتبر نفسي متفوقاً عليك أو أكثر ذكاءً أو نشاطاً منك
فكنت أضع نفسي وأياك على نفس المستوى كنا متساويان
وأعتقد وقد يبدو هذا غريباً - إن هذه المساواة قد أدت الى تقوية ما شيزمي ، حيث أنه أتاح لي أن أجده نفسي ما شيسـتا مع نساء آخرـيات . لكن المساواة بيـني وبينـك لم تـكن فقط مـساواة بين فـرديـن لكنـها بـدت لـي مـساواة عـميـقة بـين جـنسـيـن .

* أنت قبلـت « الجنس الآخر » وهو لم يـغيرـك ويـجبـ أن أـقولـ انه لم يـغيرـنيـ أناـ أيضاـ لأنـنيـ أـؤمنـ انهـ كانتـ لديناـ نفسـ المـواقـفـ وـبـصـفةـ خـاصـةـ انـناـ تـصـورـناـ انـ الثـورـةـ الاـشتـراكـيةـ سـتـفـضـيـ قـطـعاـ الىـ تـحرـيرـ المـرأـةـ وـلـكـنـ خـابـ ظـنـناـ حـيثـ انهـ فيـ الـاتـحـادـ السـوـفـيـيـتـيـ وـفـيـ تـشـيكـوـسـوـفاـكـياـ وـفـيـ بـلـادـ أـخـرىـ اـشـتـراكـيـةـ نـعـرـفـهـاـ ،ـ لمـ تـكـنـ المـرأـةـ مـساـوـيـةـ لـلـرـجـلـ وـهـوـ ماـ دـفـعـنـيـ إـلـىـ تـبـنـيـ مـوـقـفـ نـسـائـيـ مـنـذـ سـنـةـ ١٩٧٠ـ أـىـ أـنـنيـ اـعـرـفـتـ

**بخصوصية نضال النساء وقد تبعتنى انت فى هذا الطريق وأود ان
أحدد الى اى مدى .**

ما هو موقفك الان من حركة تحرير المرأة ؟

وعلى سبيل المثال . كيف تراها في تداخلها مع الصراع الطبقي ؟

* بالنسبة الى فهمها صراعان ظاهرهما واتجاههما مختلفان لا يلتقيان
دائما .. الصراع الطبقي هو تناقض بين رجال ورجال ويتضمن
بصفة خاصة علاقات بين الرجال وهي عادة علاقات قوة واقتصاد .

للصراع بين الرجل والمرأة مختلف . . .

في الواقع هناك تداخلات قوية من وجهة النظر الاقتصادية بين
الصراع الطبقي والصراع الجنسي لكن المرأة ليست طبقة ، والرجل
بالنسبة للمرأة ليس طبقة هذا شىء مختلف العلاقة بين الجنسين ،
أى انه في الواقع هناك خطان رئيسيان لصراع المهيمنين الصراع
الطبقي والصراع الجنسي ، وهما خطان يلتقيان أحيانا ..

على سبيل المثال .. نرى اليوم أن الصراع الطبقي والصراع الجنسي
ينتهيان إلى التلاقي !

أقول بؤولان إلى التلاقي لأن مبادىء الترابط ليست دائماً متطابقة .
ان زوجة البورجوازى وزوجة العامل ليستا متصادتين طبقياً
وتقسيم الطبقة (بورجوازى - عامل) لا تمس النساء الا بصفة
ثانوية .

على سبيل المثال نجد أحياناً علاقات بين المرأة البورجوازية
وخدمتها لا يمكن تصورها بين العبر البورجوازى للمصنع أو المهندس
والعامل الماجور في نفس المصنع .

*** عن اى نوع من العلاقات تتحدث ؟**

* العلاقات التي في اطارها تتحدث البورجوازية عن زوجها وعلاقتها
به وعن بيته حيث يمكن أن تتضامن امرأتان تنتهيان إلى طبقتين
 مختلفتين وأظن أن المرأة البورجوازية باستثناء حالات قليلة هي أن
 تكون مثلاً رئيسة مؤسسة لا تنتهي تلقائياً إلى الطبقة البورجوازية
 إنها بورجوازية بالتبعية إلى زوجها .

*** تشير إلى البورجوازية التقليدية ؟**

* * * نعم ... فهي و هي فتاة تحيا عند اهلها تحت سيطرة ابيها ، ثم عند زوجها تحت سيطرته ، وهو يطبق عليها نفس مبادئ ابيها ...

ولا تتحاصل لها الفرصة لتأكيد ذاتها كمنتمية لفئة الذكور أو للطبقة البورجوازية . بالطبع فهي في كثير من الأحيان ، تستوعب المبادئ البورجوازية .

كذلك فإن زوجة البورجوازي تبدو تلقائياً بورجوازية ، وتعبر بنفس القوة عن مبادئ زوجها ... بطريقة ما تعلمه ، وهذا في إطار التبعية . أما بالنسبة لخدمتها فإنها تتضامن معها على مستوى الجنس وتتبوأ لها بأسرارها ومن ناحية أخرى فلها عليها سلطة البورجوازية المأخوذة عن زوجها .

* * * أى انك تقبل فرضية حركة تحرير المرأة التي تقول إن المرأة للبورجوازية هي بورجوازية بالتوكييل او بالنيابة .

* * * بالقطع ... حيث أنها ليست لديها العلاقة مع الحياة الاقتصادية والاجتماعية التي لدى الرجل أنها تمارسها عبرة .

المرأة للبورجوازية نادراً ما تكون على علاقة برأس المال . ولكنها مرتبطة جنسياً مع رجل له تلك العلاقات .

* * * تعيش المرأة ، البورجوازية عالة على زوجها وعندما لا يكون لها ليستردها في حالة الطلاق فهي مضطربة للبحث عن عمل وغالباً ما يكون مرتقبها ضئيلاً مما يضعها في حالة نساء الطبقة العاملة ، تقريباً على نفس المستوى .

* * * أرى أن العلاقة مع المال التي كانت لدى والدتي اختت المال من زوجها ثم من أبيها ثم عندما طلبت للزواج من رجل آخر (زوج أمي) تزوجته وعندما تركها في آخر حياتها عاشت من النقود التي تركها لها ، ومن بعض النقود التي كنت أعطيها أياماً .

أى أنها منذ بداية حياتها حتى نهايتها لم تكن لها علاقة مباشرة مع رأس المال .

* * * أنت تعرف أى بخصوصية قضية المرأة ؟

* * * بالتأكيد ... واري أنها لا تتبع قضية الصراع الطبقي اوتوماتيكياً .

* بالنسبة الى فان الحركة النسائية تمثل احد اشكال الفضائل التي هي خارج الصراع الطبقي رغم انها بطريقة ما مرتبطة به ، مثل صراع الاقطيات القومية :

* لكن تلك الصراعات مرتبطة بالصراع الطبقي .

* هذه الحركة النسائية التي تعرف بها ، الاهتمام الذي تعطيه لها ؟
هل هي في نظرك صراع ثانوي ؟

* لا ... ارى في صراع المرأة صراع اولى ... لعدة اجيال تبلور هذا الصراع في علاقات فردية في كل بيت . تؤدي مجموع هذه الصراعات الخاصة الى بناء صراع عام ، لا تلمسها كل النساء ، وأقول ان مجمل للنساء لا يعترف باهمية ضم صراعهن الفردي الى صراع عام تبنيه للنسمة جيما ضد الرجال ، هذا الصراع العام لم يأخذ طريقه بعد الى الحياة .

* هناك الكثير من النساء لم يعالجن قهرهن بطريقة ايجابية . وتأخذهن على عاتهن وبشكل طبيعي قيامهن وحدهن بالاعمال المنزلية وتربية الأطفال ، ما هي نظرك الى المسالة كما تطرحها حركة تحرير المرأة عندما تكون المسالة مسألة عاملات مهورات بالمصنع والمنزل .

هل ترى وجوب فتح اعينهن على هذا القهر ؟

* نعم يبقو لي انه من المستحيل ان نطمس أحد الصراعات بين البشر من أجل جزء منهم ولأن النساء ضحايا عليهن ان يدركن ذلك .

* اوافقك بحيث ان يدركونوعي ، وأن تجدن طرقا للكفاح ، ولا يشعرن انهن معزولات في تلك المعركة .

والآن هناك سؤال آخر اود توجيهه اليك ... وهو عن العلاقة بين التفوق والمساواة فمن ناحية نحن مجتمع مؤمن بالمساواة ... ويدعو لاستقلال الانسان للانسان وشطب التنظيمات الهرمية بجميع انواعها ومن ناحية اخرى ... نود ان يكون لنا نفس فرصة الرجال ونفس المرتبات ونفس الامكانية للوصول الى قمة التنظيمات الهرمية الا يمكن تناقض ما في ذلك كله ؟

* التناقض موجود طبعا ... أولا ... لأن هناك تنظيمات هرميا ، اذا افترضنا ان هناك حركة كما اتمناها يمكن ان تلغى التنظيم الهرمي ، فسيحل التناقض ، اي ان المرأة ستجد نفس المعاملة التي يلقاها الرجل . ستكون هناك مساواة عميقة بين الرجل والمرأة في العمل ، وتلك المسالة لن تطرح لكن يجب النظر الى الاشياء اليوم .

فالنساء،اليوم متساويات مع الرجال في المهن الثانوية ذات الاجر الضعيف أو التي تتطلب قدرًا ضئيلاً من المعرفة وبالعكس . . . فانه في المهن ذات الاجر المرتفع التي توصل الى السلطة والتى تتطلب المعرفة فيبدو لي شرعياً ان تتحدد النساء، فيما بينهن وبين بعضهن من أجل مساواة مطلقة بين الرجل والمرأة في مستوى تمثيل فيه التنظيمات البرمية . . . من ناحية أخرى يؤكden وجودهن في مهن الصفة .

وأنى اعتبر أن عدداً من النساء . . . بشرط أن تنتسبن إلى حركة المساواة يجب عليهن - لأنهن قادرات . . . أن يصعدن السلم الاجتماعي لتثبتن ذكاءهن مثلاً في الرياضيات والعلوم مثل العديد من الرجال .

- يبدو لي في الوقت الحاضر انهن نوعية من النساء لا غنى عنهن . . . نوع الصفة التي تفرضها جماعية النساء لاثبات وجودهن في المجتمع الآتى المبني على الصفة ، وعدم المساواة حيث أن النساء يمكن أن يصبحن من الصفة مثل الرجال هذا يبدو لي ضروريًا لأنه سينزع سلاح جزء من الرجال ضد النساء، حيث يزعمون الدونية الفكرية والذئنية للنساء .

* يمكن القول بأن هذا سينزع اسلحتهم أكثر من انه سيقتفهم فهم يفضلون التفكير في أن المرأة أدنى لأنهم يريدون التثبت بمركز الصدارة أليست هذه أحدي حججهم ؟

فما موقفك منها ؟!

* أعتقد أن هذا الخطر موجود رغم أنه للرد على الرجال سهل . . . وأنت قد أعطيت هذا الرد في أحد أعداد «الازمة الحديثة» ، الموجه إلى النساء . لكن الخطر موجود . . . ولكنني أعتقد انه في المجتمع الحالى لا يمكن اعمال كون النسان تقمn بأعمال الرجال وأنهن ينجحن مثلهم وبات من المستحيل عدم تصور انهن يعجزن عن الوصول إلى مناصب عالية ومن تلك المناصب يمكنهن السعي إلى التغيير .

* لكن الرجال يرفضون ذلك وعلى اي الاحوال فان المرأة يمكن ان ترفض ان تكون مفتشة عامة او وزيرة في الحكومات الراعنة ، والرجل ايضاً . . . في الواقع فانه توجد مستويات بالنسبة لاحدهم او الآخر . . . لكن المرأة يمكن ان تقع في مصيدة ان تمارس السلطة في تلك الوضاع داخل عالم رجال له كل السلطات .

وعلى سبيل المثال ٠٠٠ يمكن ان نضع املنا في النساء الالئي يقمن
بالابحاث العلمية ٠

ستكون بدورها ابحاثا تتم في اطار مرسوم من قبل الرجال ٠

اي اننى افكر انه وضع المرأة حرج لانها لا يجب ان تخوض فقط
للموحتات الرجال وتصوراتهم وهذا يدفع بنا الى مسألة اخرى طرحتها
حركة تحرير المرأة ٠

هل يجب على النساء استبعاد هذا العالم الذكوري ؟ او هل يجب
عليهن ايجاد مكانة لهن فيه ؟ !! !!

هل يجب عليهن سرقة الاداة او تغييرها اقصد بقولى هذا العلم واللغة
والفنون ٠

هل يجب عليهن سرقة الاداة او تغييرها اقصد بقولى هذا العلم واللغة
من جديد ، البداية من الصفر او هناك ثانية آخر ؟ !!

ام تأخذ هذه القيم وتستخدمها لغایات نسائية ؟ كيف ترى هذا كله ؟

*** هذا يطرح مسألة ان نعلم ٠٠٠ هل هناك قيم خاصة بالنسائية
انى الاحظ فقط على سبيل المثال ان الروایات النسائية حين تتعرض
للحياة الداخلية للمرأة تتعرض لها بقيم ذكرية ٠

اما القيم الخاصة بالنساء من طبقة وثبات فهذه القيم ثانوية
لا نتوافق مع الواقع النسائي الحال ٠٠٠

* انت تطرح هنا مسألة اخرى :

فما من أحد بيننا يقبل بفكرة ان هناك طبقة نسائية ، لكن هل من
الناحية الثقافية الوضع القهري للمرأة لم يترتب عليه وجود بعض العيوب
وبعض الصفات المختلفة عن الرجل ٠

*** بالقطع ما لا يعني انه في المستقبل القريب واذا ما انتصرت النسائية
 بهذه المبادىء وهذه الحساسية سوف تظل قائمة ٠

* لكن اذا كان عندنا بعض الصفات الايجابية ، فلماذا لا نوصلها للرجال
بدلا من شطبها عند النساء ؟

*** لم لا ان معرفة اكبر للذات اكتر دقة واكتر عمقا فهى اكبر عند المرأة
منها عند الرجل ٠

*** كنت تقول انك تحب الاختلاط بالنفسيه اكثر من الاختلاط بالرجال
الليس ذلك مرجعه ان قهرمن يجهزون يهربن من بعض عيوب الذكورة
لنت انت اقلي عرضة للسخرية من الرجال مثلاً .

*** هذا حقيقى وللهىء مسؤول عن ذلك واعنى باقل عرضة للسخرية من
الرجال انه فى حالة الرجل غير الموهوب حين يتقابل مع ظروف خارجية
فانه يصبح مدعاه للسخرية ، على عكس المرأة .

على سبيل المثال عندما كنت انساب ماشيزمى الى صفات شخصية
وليس لى تأثير العالم الخارجى على كنت موضعا للسخرية .

* هل تود ان تقول ان الرجل اكثر تعرضا لان يكون ضحية ؟

*** من السهل ان يكون ضحية ؟
ومن السهل ان يكون موضع سخرية .

* بصفة علمة لكل دوره

* هو كذلك .

المراة المقهورة اكثر حرية من للرجل هناك نروض اقل تعلق عليها
سلوكها ومن اكثر لا مبالاة .

* اذا انت تقر بالصراع النسائى .

*** كلية وأرى انه شئ طبيعى ان الحركة النسائية لا تكون على اتفاق
دانما فى كل النقاط وسوف يكون هناك شد وجذب وانقسامات ..
هذا طبيعى

واعتقد ان دعاء النسائية ايضا ليست لهن قاعدة في الجماهير النسائية
المربيضة .

لاته بهذا الشرط ، شرط للجماهيرية عليه للحركة النسائية ان تهم
المجتمع وطريقة تغيره كلية . . .

وذلك بالتناهيم مع الصراع لتطبيق .

شعراء اللذات بـ السبعينيات

.. موالحة الغوار

(الجزء الأول)

د. حامد يوسف أبو احمد

عندما طالبت الشعراء في مقالى السابق عن « شعراء السبعينيات » ، (مجلة أدب ونقد - العدد ١٣) بان يكونوا على مستوى للحظة للتاريخية ظن بعض الاخوة (١) الادباء انى ادعو للمودة الى « أدب الالتزام » . وللحق ان « أدب الالتزام » في حد ذاته ليس سبة او تهمة يتبعن على الادباء والنقاد ان يتخصصوا منها ، فقد كان لهذا الاتجاه دور خطير وعظيم في فقرة سابقة تناجمت فيها اللحظة التاريخية مع المعطيات الثقافية للرايادة في وقتها . ولكن لكل وقت قيمه ومعاييره ومثله وانماطه ومن ثم فاننا نعتقد ان « أدب الالتزام » بمعناه ومضمونه الاجتماعي السابقة ليس مؤهلا للريادة في اللحظة التاريخية للرايادة . لقد كان للتطور الذي حدث في علوم اللغة في اوروبا وامريكا يمثل ثورة علمية وادبية ونقدية بكل المقاييس ، حتى ان للنقاد حاليا في اوربا يرون ان عالما لغويا مثل نوام تشومسكي مبتدع « علم النحو للتوليدى » ، في الولايات المتحدة الامريكية يمثل ثورة فكرية انسانية على غرار ما حدث من قبل في الفلسفة على يد هيجل والقصة (جيمس جويس) وللفيزياء (اينشتين) . . . لتخ ولهذا فان المعاير النقدية بدأت منذ عقد السبعينيات تتحو نحو جديدا وبذا كبان المبدعين انفسهم يراجعون ما عندهم على ضوء المستحدثات الجديدة ، فبعضهم استطاع ان ينسجم معها والبعض الآخر تخلف عن اللحاق بها . وانكر في هذا الصدد انه عندما نشرت

في إسبانيا عام ١٩٦٢ قصة « المدينة والكلاب » لشاب مبدع من أمريكا اللاتينية هو ماريو غارجاس ايوسا (ولد عام ١٩٣٦ في بيرو) احدثت اضطرابا هائلا في اوساط المثقفين الاسпан لأنهم فوجنوا بنمط جديد من الرواية تمثل اللغة فيه عنصرا رئيسيا ، ومن ثم بدموا عملية مراجعة ضخمة حتى ان ميجيل ديليبس اكبر قصاص في ذلك الوقت اخذ في التحول نحو الاتجاه الجديد .

والشاعر الكبير أو الروائي الكبير هو الذي يعرف كيف يتمثل روح العصر ثم يعود ليبعدها في أدبه . وهذا ما نجده حاليا مثلا عند شاعر مثل محمود درويش تأثره للحظة التاريخية بان يكون هو الصوت المعبّر عن شعبه العائش في المنفى أو الرازح تحت نير الاحتلال الصهيوني ، ولكنه يعي في الوقت نفسه ان اللحظة التاريخية لابد وأن تدخل في جمل مع اللحظة الفكرية . ولهذا يقول محمود درويش (مجلة « الدوحة » ، عدد ديسمبر ١٩٨٥) ردا على سؤال : كيف تصنع نفسك ؟ : « أنا شاعر مهووس بخلق معادل لغوى للواقع للعربي الذي نعيش فيه . أى أننى أخلق واقعا لغويَا . لا يهمنى ان اكون شاعرا ثوريا أو رومانتسيا . في قصيدتي الواحدة عدة مدارس . أنا استقيى من كل المدارس وأكتب قصيدة متميزة اسمها قصيدة درويشية ، ومن دلائل ذلك ان علاماتى ، بصماتى الشعرية موجودة على جيل كامل » . ولعل هذا الادراك الواعي لعملية الابداع الشعري هو الذي خلق من محمود درويش شاعرا عاليا . وعندما اقول عاليا اعني تماما هذه الصفة : فهذا الشاعر الفلسطيني الكبير من اشهر شعرائنا المحدثين على المستوى العالمي . واذكر انى قرأت قصيده الطويلة عن « بيروت » مترجمة ومنتشرة في مجلات اجنبية ابان الغزو الاسرائيلي ضد لبنان أى بعد ايام قلائل من نشرها باللغة العربية ، وهذا في عرف التقاليد الادبية الاوروبية اعتراف لا جدال فيه بقيمة الاديب .

والشاعر الفرنسي شلول بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧ م) رائد شعر الحداثة الاوروبى وأشهر شعرا، الحركة الرمزية كان يعي هذه المسالة جيدا . وفي هذا يقول الدكتور عبد الغفار مكاوى : « في بودلير شاعر عاكف على نفسه بكل ما في كلمة العكوف من معنى ، ومع ذلك فيندر ان يلتفت هذا العاكف على نفسه عندما يكتب شعره الى ذاته التجريبية او الشخصية . انه يعبر عن نفسه من حيث هو انسان يتذبذب بروح العصر الحديث ويعانى آلامه ، ومن حيث هو شاعر يدرك هذه الحقيقة ويعيها تمام الوعي . أنه واقع في أسرها ، وما اكثرا ما قال ان العذاب الذى تقاسمه ليس عذابه هو وحده . بل ان بعض قصائده التى لا تزال تتعلق بها بقية من عذابه الشخصى لا تعبر عن

عدا للعذاب الا بطريقه غامضه وغير دقيقه . ولذلك فلا نستطيع ان نتصور مثلا انه كان في امكانه ان يكتب قصيدة من نوع القصيدة المشهورة التي كتبها فيكتور هوجو عن موت طفل . انه يتعمق ذاته الشخصية تعمقا منهجيا دقيقا ليفتتح عن كل القيم والآلام ، غير الشخصية ، او ، فوق الانسخية ، التي يعانيها عصره كله : القلق والاضياع والسقوط ، وانمار النفس التي تستيقظ الى عالم مثالى تراه يندهور في هوة الفراغ . وهو يتحدث عن هذا للقلق النفسي الذي يعانيه تحت وطأة هذا للقدر ^(٢) .

والشاعر الاسپاني خورخي جين (١٨٩٣ - ١٩٨٤ م) ، وهو اعظم من كتب الشعر الصافي في اسبانيا ، كان هو الآخر يمثل عصره خير تمثيل . والى هذا يشير الناقد خواكين كاسالدويرو قائلا : « ان كل عمل فني هو حدث مفرد وفريد أيضا . فقد وجه الشعر بدون خورخي جين ، ولكن بدونه لم يكن من الممكن ان يوجد ديوان « أغاني » . فهذا الحدث الفردي الفريد تم باللغة الاسپانية وهو جزء لا يتجزأ من كل ، اي من العصر . كما انه مفبوم لانه يشكل جزءا من كل . وبفضل معرفتنا للعصر نستطيع ان نتغلغل في اعمق العمل الفني على النحو الفريد الذي صدر به ، وبفضل العمل الفني نستطيع ان نتغلغل في اعمق العصر . وهذه بالتحديد هي الصلة بين العمل الفني وبين العصر . ذلك ان المشاعر والافكار والمثل العليا والآراء ، واتجاه الحساسية والاشواق والرغبات ، وال حاجات الروحية والمعنوية والاجتماعية والاقتصادية هي التي تشكل العصر . والمبدع يجد هذه الاشياء لأنها موجودة بالفعل . ولكن وجودها لا يظهر الا بواسطة الكينونة التي يمنحها لها المبدع ، وفي هذه الحالة يصبح لها وجود انساني - فالشيء المحسوس يوجد في حالة فبيض او س يوله ، وهو اما ان يكون او لا يكون او يصبح شيئا آخر غير ما هو عليه . والمبدع - سواء كان فنانا او فيلسوفا او عالما او سياسيا او رجل عمل هو الذي يستطيع تلوره هذا الواقع الممكн ويعطيه اتجاهها ومعنى وشكلها . والعصر ليس محصلة اضافية : فالشاعر + الرسام + النقاش + الموسيقى + المعماري + المفكر + السياسي + رجل الصناعة ... الخ كل مؤلاء يفعلون نفس الشيء . ولكن كل واحد منهم ينطلق من شخصيته . وغالبا فان الشاعر لا يمكنه ان يجد نفسه في المعماري او في السياسي او في رجل الصناعة ، بل لهم - اكثر من ذلك - لا يمكن ان يلتقو بالمعنىين الحقيقي والمجازي للكلمة . ولكن الذي يستطيع ان يستوعب الطرق المختلفة التي يقوم مؤلاء وائلونك بفتحها ، يجد أنها جميعا تؤدى الى نفس النقطة ، اي اضاءة الروح العامة من خلال الشكل الخاص لكل منهم في مجال حاجاته ووفقا لشخصيته المتعددة ^(٢) .

هذه اذن ثلاثة امثلة لشعراء ثلاثة من امم مختلفة ، كل منهم قد عرف كيف يعبر عن روح العصر بشكل فني رائع يختلف تماماً عن الاتجاه التقليدي للسائد في زمانه .

والمشكلة هي ان شعراء السبعينات في مصر قد انهكوا انفسهم في الجري وراء اوهام معظمها دخيل على ساحة الشعر العربي . وبدلاً من ان يكونوا عوناً لشعر الحداثة اصيحاً عالة عليه ، حتى لقد لاحست جمودة القراء والنقاد - ما عداهم بالطبع - بان ثمة شيئاً غريباً كفاحم نفسه في عملية التطور المبدعة في شعرنا المعاصر . وبات الناس يحسون بان الشعر الحديث يعني من ازمة عاتية وانه في طريقه الى الانقراض . وقد ادى هذا الناخ السلبي الى ظهور بعض شعراء الشعر التقليدي الذين سارعوا باصدار شهادة وفاة للشعر الحديث وانهالوا عليه باللطم والتتربيع وصبوا جام غضبهم على ما احدث من فوضى وما اثار من رماد . بل انى سمعت بالخني من يتهم الشعراء المحظيين بالكفر ! . اى والله بالكفر !! وكثفهم مارقون يرددون حم الدين والاصول والمعتقدات . وانظن ان القارئ في غنى عن ان اضرب له ببعض الامثلة من هذا القبيل مما ظهر في صحفاً خالل العامين الاخرين . اذن هناك ازمة ، وهناك عدد كبير من القراء والمتقين يحسون بهذه الازمة ، وهناك طائفة لا يستهان بها تحاول استغلال هذه الازمة للقضاء على اعظم حركة شعرية في ادبنا العربي . وعظامه هذه الحركة تتبع اساساً - في رأينا - من أنها كانت بمثابة عملية تجديد جذري في نسيج الشعر العربي وبنائه ومعناه واذا كان التجديد في حد ذاته امراً يستوجب العناية والاهتمام فما بالك اذا كان هذا التجديد يمثل خطوة جباره ووثبة هائلة في جانب من جوانب الثقافة . لقد كانت عملية التجديد في شعرنا العربي في الخمسينيات من هذا القرن طفرة ، ومن ثم فانها تتجاوز - في الكم والكيف - اى عملية تجديد سابقة في تاريخنا الشعري . ان عمليات التجديد في شعرنا القديم قليلة وكانت تتم ببطء شديد قد يستغرق قروناً . ولكن التجديد في الخمسينيات كان متلاحقاً بشكل كان يبعث على الانبهار في البداية ولأن كان في الوقت الحالى يدعو للأسى . ولعل من ابرز امراض الشعر في الآونة الاخيرة ان للشعراء مفتونون بالتجديد الى حد الهوس ، حتى لقد غعوا ينظرون الى الجيل السابق عليهم مباشرة على انه مجرد تراث عفا عليه الزمان - في رأى بعضهم - او دخل متحف للتاريخ في رأى البعض الاخر من يميلون الى الانصاف . فحركة الشعر الحديث حركة عملاقة ، ويكتفى أنها كانت خطأ فاصلاً في تطور الشعر العربي ، جانبه السابق يبدأ من العصر الجاهلي

حتى مدرسة أبواللو وجماعة الديوان ، وجانبه اللاحق يبدأ من شعراء الخمسينيات حتى وقتنا هذا . فكيف تكون لهذه الحركة كل هذه الامامية ثم نفاجأ بعد ثلاثة عاما فقط من بدايتها بأنها تترنح أو تختصر أو في طريقها إلى الزوال ؟ فهل استنفذت هذه الحركة العظيمة كل أغراضها في هذه الفترة القليلة من الزمن وأصبح وجودها غير ذي معنى ؟ أم أن ثمة عوامل دخيلة شاذة وقفت في طريقها وقطعت أنفاسها حتى غدت وكأنها عاجزة عن السير متخلفة عن ركب العصر ؟

اما الذي لا أشك فيه فهو أن هذه الحركة ما زالت قادرة على للعطاء ، كما أنها لم تستنفذ أغراضها بعد ، اذ لا يمكن لحركة تجريدية رائدة ورائدة كهذه أن تنتهي في خضون سنوات قليلة ، ان الاندیب الواحد اذا كان عظيما تستمر مدروسته من بعده لفترة طويلة ، وهذه الحركة قدمت للشعر العربي عددا كبيرا من الشعراء الذين بلغوا بالفعل مرتبة العالمية ولذلك فليس من المطلى ولا من الطبيعي ان يصيّبها الترهل بهذه السرعة ، او تستهلك على هذا النحو الذي أصبح نذيرا بالخطر . لا بد لنا اذن من ان نبحث عن أسباب هذا الترهل وأن نفتّش عن عوامل الاتهيّار .

ويمكن ان نضرب أمثلة كثيرة لهذا الترهل الذي أصاب الشعر الحديث ، ولكننا نعتقد أن القاريء الحصيف ليس في حاجة لضرب أمثلة : فهناك العشرات من للحاوايين(٤) التي صدرت في السنوات الأخيرة عن الهيئة العامة للكتاب وعن دور نشر أخرى يستطيع القاريء أن يختار أي قصيدة منها وي Finchها ، وسوف يرى أنها تحمل كل امراض الشعر الحديث التي أشرنا إليها ومثلنا لها في مقالنا السابق عن شعراء السبعينيات . أما عن المجالات فيكتفى أن تتصنّع أي مجلة مما يصدر في مصر حاليا لتري هذا الترهل .

ان شعراء السبعينيات كانوا ومازالوا مولعين - كما ذكرت من قبل - ببعض الاوهام حتى جاءت فترة طفت فيها هذه الاوهام بشكل صارخ على القصيدة . من هذه الاوهام وهم «للموضوع » . وسوف يرى القاريء من السطور التالية انى لست ضد الموضوع ، بل انى ادرك تماماً أن للموضوع اصبح يشكل عنصر رئيسياً في الفنون الحبيبة . منذ نهايات القرن التاسع عشر اي لدى ظهور الحركة الرمزية بدأت القصيدة وسائر الفنون الأخرى كالرسم والنحت . الخ تتجه اتجاهها جيداً يختلف كل الاختلاف عن الاتجاهات التقليدية التي سادت في القرون السابقة . ولهذا فإن بودلير في الشعر الأوروبي يمثل خطأ فاصلاً بين تراث انقضى عهده كان يستخدم

الصورة التقليدية وبين عصر الحداثة الذي توصل الى اكتشاف الصورة⁽⁵⁾ الايحائية وأدى ذلك الى حدوث انقلاب خطير في الابداع الشعري في القارة الاوربية . لكن المشكلة هي أن الغالبية العظمى عندنا تستوعب الشيء وتنسى ضروراته والحرية اذا كانت بلا قيود تحول الى فوضى . ولعلنا لسنا في حاجة الى ان نذكر بأن كبار الفلاسفة الاوربيين عندما تناولوا قضية الحرية وضعوها في اطار الضرورة . فالحرية لا تعنى ان أفعل كل ما اريده دون لفظ الى القيود التي تحكم هذه الحرية ، ومن بينها حرية الاخر على اقل تقدير . والحرية في الفن وفي الشعر ايضا لها قيود . والشعر الحر اذا تخلص من كل القيود أصبح غوضى . والشعراء الكبار عادة هم الذين يدركون أين تقع حدود حريةهم .

لكن شعراء السبعينيات عندنا ياخذون قضية « الغموض » بلا حدود ار قيود حتى ليجدوا الغموض عندهم غموضا لذاته او غموضا من أجل الغموض لا اكثر ولا اقل . وغالبا ما يكون هذا الغموض واهما او كاذبا كما أسميته في مقالى السابق ومثلت له ، لانه عند المواجهة الحقيقية لا ينحل عن شيء ذي قيمة . فهو مجرد تلاعب بصور سقية مفتعلة او بمفردات دخيلة على النسق الفنى للغة . لكنه على اية حال يضفي نوعا من الالغاز والتعمية على النص الشعري . وفي هذا فائدة لا تخفي على اللبيب هي حدوث كثرة كمية فيمن يكتبون الشعر ، وفيمن يزعمون انهم شعراء ، وأنهم رواد الحساسية الجديدة . وهكذا كثرت الريادات ، وكثرت الحساسيات ، وأصبح البعض يتحدون عن الموجة الاولى والثانية والثالثة والرابعة من شعراء الحداثة ، وغدا نسمع عن موجات أخرى خامسة وسادسة وسابعة .. الخ ولم لا !! فكلها موجات وكلها حساسيات ، والبركة طبعا في هذا الغموض اللعين الذي أصبح مثل صخرة سيزيف الكل يحمله او يحاول ان يحمله والكل يهوى به الى القاع .

ونظرا لأن هذا الغموض لم يقتن بعد بالشكل المطلوب فانه ما زال غريبا على ساحتنا ، لدرجة أن ناقدا كبيرا مثل الاستاذ الدكتور عبد القادر لفقط يقول في حوار اجراه معه الاستاذ مصطفى عبد الغنى ونشر في جريدة الاهرام يوم ١٦ مايو ١٩٨٥ : « مع أننى لا أقتني بالنشر لهذا الجيل الذي يتميز انتاجه بصفات الغموض والتجريد فاننى حقيقة أفرد له بابا بعنوان « تجارب » (في مجلة ابداع) والسبب في ذلك هو ايمانى العميق بأن المجلة يجب أن تكون ممثلة لكل الاتجاهات الفنية السائدة والظروف الشعورية القائمة الان في العالم العربي .. والحكم بعد هذا للقارىء »

أى ان الدكتور القط لا يفهم ما يكتب هؤلا، الشباب وان كان لا ينكر عليهم التجديد كما جا، في عوان الحوار ثم يذكر الدكتور القط بعد ذلك بأنه لا يستطيع أن يحكم بأمانة على واقع هذا الشعر عند جمهور القراء لأن الجو السائد في حياتنا الثقافية هو عدم المبالغة وعدم الرغبة في الحوار أو الجدل الفكري . نعم يضيف بأن هؤلا، الشباب لا يعانون كثيرا في ابداع شعرهم ، لأن معظمهم الان يتبعون انماطا معروفة في الصور والتعبيرات تكاد تشبه «الكليشيات » . ثم يقول : « ان هذا بالطبع ليس حكما عاما على الشعراء ، وإنما هو حكم على ظاهرة تلقت النظر وبخاصة عند جيل الشباب ، أولئك الذين لا يجد بعضهم غضاضة في أن يخطئوا في النحو أو اللغة أو العروض ، مع أن الشعر يمثل قمة السيطرة على اللغة والمعرفة ماسرارها » .

كيف تكون القصيدة خامضة وشاعرية ؟

فالموضوع - كما ذكرنا - سمة رئيسية من سمات الشعر الحديث .
ويرجع هذا الموضوع إلى عدة أسباب أهمها ما يلى :

١ - ان للشعر الاوربي الحديث منذ عهد بودلير (ولد عام ١٨٢١ وتوفى عام ١٨٦٧) والرمزيين من بعده اشتغل على مجموعة من الخصائص التي باعدت بينه وبين التجربة الشعرية بمفهومها التقليدي . من هذه الخصائص : تبديد المعادى والمالوف ، اسلوب للرص والتباور اي رص الكلمات بجانب بعضها البعض دون ضرورة منطقية او مفوية ، التحليم والتفتیت ، احداث الصدمات ، الاغراب ، التفكك ، العكس ، الصور القاطعة ، فقدان النظام ، التعبير عن مقولات سلبية ، النشاز ، التخلّى عن النزعة الشخصية ، غياب ما يسمى بشعر العاطفة او شعر الالهام ، تدمير الواقع والأنظمة المنطقية والأنفعالية المألوفة ، الاعتماد على الابحاء بدلا من الفهم ، التجريد ... لغة .

٢ - ان البنية اللغوية المتحركة والتتابع النغمي الابيقاعي المتحرر من المعنى أصبحت أهدافا تقصد لذاتها . ومن ثم لم يعد ممكنا ان تفهم لقصيدة من مصمون عباراتها ، لأن مضمونها الحقيقي كامن في درامية القوى الشكلية التي تحكم فيها من الخارج او من الداخل . وقد حدث نفس انسى ، في الرسم الحديث على يد بيكتشو وسلفادور دالي وسواما ، اذا استقل اللون والشكل بنفسهما واذا الموضوع والشيء ، بل انهما استبعداهما تماما في غالب الاحيان . وكان من الطبيعي ان تصبح لغة الشعر الحديث

لغة جديدة ، يتفق الفارس ، امام اسلوبها في الاداء ، اطول بكثير مما يعف عن موضوعها او مضمونها او الباعث عليها . وكما هو معروف فان للقصيدة القديمة كانت تفهم من مضمونها اما القصيدة الحديثة عند مالارميه وبول فيرلين وبول فاليرى وسان جون بيرس وحورخى جين وانجارتى ولويس ثيرنودا وسوامه فلا يمكن ان تفهم من مضمونها – وان كانت لا تخلو بالطبع من مضمون او مجموعة من المعانى تكشف عن عالم ماذا الشاعر او ذاك – وانما تستقبل اكثر من سياقاتها اللغوى . وما ذلك الا لان المسافة بين الذات وبين التكينيك ، او الصنعة الفنية أصبحت اكثر بكثير مما كانت عليه في الشعر القديم . ومن هنا نقدم الاسلوب ليحتل موقع الصدارة في التجربة الشعرية الحديثة .

٣ - ان للشعر الحديث يعتمد على ما يسمى بالخاصية الذهنية حيث نجد الزمن يمثل مفتاح التصيدة ، اما للحواس فتماما بابداعاتها المنسجمة . ومن ثم فان الكلمات العاطفية في القصيدة قليلة جدا وتكون ممحومة . وقد اوضح بودلير عام ١٩٥٦ في رسالة موجهة للفونس توسيينيل انه يعطي اولوية لفوع من التخييل بنزع نحو الذهنية اكثر من العاطفة في ابداعه الشعري . يقول في هذه الرسالة : « منذ وقت وانا أقول ان الشاعر ذهنى بالدرجة الاولى ، بل هو العقل نفسه والخيال هو اكثر التقدرات التصاقا بالناحية العلمية لأن وحده يدرك المشاهدات الكونية او ما يطلق عليه في الادب الصوف » تراسل الحواس(١) ، وسوف تصبح هذه الخاصية الذهنية من العامل الأول في ابداع قصائد معظم شعراء جيل ١٩٢٧ الاسپاني وغيرهم من شعراء الحداثة الاوربيين .

٤ - محاولة الشاعر ابتداع رموز جديدة مستقلة لاتتصل بالتراث القديم ولا تستمد اصولها منه . وقد اختلفت هذه الرموز من شاعر الى آخر ومن ثم ملابد ان تفهم في سياق لغته الشعرية واسلوبه الفنى . وهذه القطيعة مع التراث عند الشاعر الاوربي لها اسبابها ومبرباتها للكثيرة المرتبطة بطبيعة التحول في تلك المجتمعات . ولكن هذه القطيعة لها وجهها الآخر وهو انه اذا كان للشاعر الحديث قد قطع صلته بالتراث فانه قد فتح قلبه وعقله على جميع الاداب الانسانية والديانات البشرية وراح يغوص في اعمق النفس ، ويلقط الصور والرموز السحرية والاسطورية القديمة للتى عرفتها الشعوب المختلفة في القارة الاوربية وغيرها من القارات وبالاخص آسيا وأفريقيا . كما ان هذه القطيعة مع التراث لا تنطبق على كل شاعر للحداثة . فشعراء الحداثة الاسپان مثلًا – وبالاخص جيل

١٩٢٧ - كانوا يعودون إلى تراثهم فيغترفون منه زاداً لابداعاتهم ومن أبرز الأمثلة في ذلك الشاعر الشهير فيديريكو جارثيا لوركا الذي أفاء مائدة حضى من التراث الشعبي الإسباني .

٥ - طريقة تشكيل الصورة القائمة على مجموعة من الرموز التي تبدأ من الواقع لكنها تتجاووه فتصبح أكثر صفاء وتجريداً . وهذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من شوائب المادة وتفريحاتها . فالرمز يبدأ من الواقع لكنه لا يرسم الواقع وإنما يرده إلى الذات ، وعندئذ تنهار مصالح المادة والعلامات الطبيعية فيما بينها كي تقوم على انقضائها علاقات جديدة مستمد من الرؤية الذاتية للشاعر وواقعه على تخوم الحلم . وبهذا يصبح الرمز تكثيفاً للواقع لا تحليلاً له ، ومن هنا نصل إلى النصورة التركيبية الإيحائية التي لم تتبلور في الشعر الأوروبي إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وأحدثت ثورة ضخمة في مجالات التعبير الأدبي لا زلنا نشهد ثمارها إلى اليوم .

كل هذه السمات وكثير غيرها مما لا يتسع المجال لذكره في هذا المقال أسهلت ستاراً من الغموض على التجربة الشعرية الحديثة وجعلتها مستحبة على الفهم بالمفهوم التقليدي القديم . ولكن الشاعر المحدث استعراض عن عملية الفهم بوسائل أخرى تجعل القيمة الجمالية صالحة للتلقى أو التواصيل . من هذه الوسائل ، أو بتعبير أكثر دقة « العناصر » ما يلى :

٦ - سحر اللغة : لو تأملنا انتاج الشعراء الإسبان من جيل ١٩٢٧ مثل جارثيا لوركا وخورخي جين ، والفرنسيين مثل بول فاليري وأبوللينيز وسان جون بيرس ورينييه شار والطليان مثل بالاتسيسيكي وانجارتى والإنجليز مثل بيتس ولليوت لوحظنا أشعارهم مليئة بالرموز والالفاظ والمفارقات والغموض والتقييد ولكنها في الوقت نفسه تقىض بالسحر والطرافة . وذلك لأن شعر مؤلاء الكبار فيه من الغموض قدر ما فيه من السحر ، وفيه من المصحة تحدى ما فيه من الجذب . فالقاريء يضل في متاباته ولكن السحر المتبعث من كلماته الحافلة بالأسرار يأسره ويجعله يندفع في تياره المارم . إن المادة النفمية في اللغة أصبحت ذات قدرة كبيرة على الإيحاء ، وغدت كلمات القصيدة المترابطة في سلسلة من الامتزازات والذكريات مؤهلة لأن تفتح أمام المتلقي آفاقاً فسيحة من اللا نهاية الحالية . لم يمد الشاعر مطالبًا بأن يقدم معنى صالحًا للفهم وإنما عليه أن يوحى علينا أن نتجاوز معه .. ولم تعد وظيفة القصيدة أن تقدم معنى أو مجموعة من المعانى وإنما أن تؤلف كياناً

حياناً وعانياً مستقلاً من الطاقات السحرية الإيحائية ، وبهذا تغيرت النظرة إلى وظيفة اللغة ، حيث لم تعد وظيفتها التوصيل فقط وإنما أصبحت لها وظيفة أخرى إيحائية .

ان الشعراء من لدن الرمزيين حتى الان باتوا يفصلون بين الكلمة كنفمة وايحا، وبينها بصفتها جزءاً من بنا، لغوى يستهدف توصيف المعنى . وقارىء شعر القرن العشرين في أوروبا لا بد أن يدرك أن قيمة الكلمة في هذا الشعر تكون في نغمتها وصوتها وايحا،اتها الموسيقية والمعنوية التي تنبع من جرسها قبل أن تنبع من معناها أو مضمونها أو فكرتها . ان الكلمة تحمل طاقات هائلة ، وهذه الطاقات تدخل في سياق العبارة وتؤدي إلى حدوث تأثير سحرى غير عادى . وهذا التأثير السحرى يسامم في خلق احساس بالقوة اللا نهائية وبالجهول . ان الشعر الحديث يطلق هذه الطاقات واسعات روحية يوحذ المتنقى بسحرها حتى ولو لم يفهم شيئاً من هذا للشعر . وتاتي هذه الاعساعات الإيحائية في الفالب من للطاقات الحسية الكامنة في الكلمة مثل الإيقاع والنغم والصوت . كما تأتى من المعانى والدلائل التي تشع من اللغة او تقع على تخومها او تحدث نتيجة الربط بين الكلمات بطريقة غير مألوفة . وقد يلجا الشاعر إلى تكرار بعض الابيات بشكل منظم او يلمس بالماطع والالعاظ بحيث تؤدى إلى توافقات ايقاعية وصوتية ، او يغير موقع الكلمات . وكل ما يدل على ان الشاعر الحديث أصبح ينظر إلى اللغة على أنها طاقة نحامية وصوتية وانفعالية قبل اي شىء . وبالاضافة إلى ذلك نجد تداخل الصور وغرايتها وخروجها عن المألوف وتعبيرها عن أشياء مفارقة للحس او تقع في دائرة العالم الداخلى للإنسان ، وكل ما يعطى اللغة طابعاً سحرياً .

٢ - الموسيقى : اهتم شعراء الحداثة الاوربيون بالموسيقى اهتماماً كبيراً لا يقل عن اهتمامهم بالعناصر الأخرى . ولعل بودلير هو أول من كشف عن الوظيفة الصوفية للموسيقى عند فاجنر . وهو القائل : « وكانت موسيقى فاجنر تمارس على المستمع تأثيراً يشبه تأثير المخدرات . وبما أن المخدرات تحدث حالة من النشوة فإن النغمة توحى باللون » . ولهذا عندما حضر بودلير عرض مؤلف لفاجنر قضى بمعدما عدة أيام يريم من مقهى لقهى محاولاً البحث عن فرقة موسيقية (اوركسترا) تستطيع أن تقدم مرة أخرى ما أصبح مستكتنا في ذاكرته المستقبلة (بكسر الباء،^(٧)) . وكان كل للشعراء الرمزيين ، وبالاخص مالارميه ، يتعلّمكم

مذا للشعر نحو الموسيقى ، وهو أمر سوف نجده أيضا عند الشعراء،
المحظيين من بعد . وكان فرلين يرى في الموسيقى معيلا ، لا نعما
نقط . ولهذا يقول :

بالموسيقى أيضا ولئما
ليكن شعرك هو الشيء الحق
حتى ليحس المرء بأنه يخرج من الروح متوجها
نحو سماوات أخرى ونحو حب آخر^(٨)

واحتفال التسرا ، الفرنسيين بالمسيقى على هذا النحو ترك أثرا
كبيرا في تسرع الحداثة الاوروبى كله في انجلترا وألمانيا واسبانيا وایطاليا
.. الخ وبهذا نجد ان التسرا قد عاد الى عنائصه . ومن العجيب أن
اهتمام مؤلا ، للتسرا ، بالمسيقى قد أدى الى اهتمامهم بالوزن ، ولهذا
يمسول الشاعر الاسپاني خورخي جين : « من الواضح تماما ان قوانين
ال الوزن ليست قوانين طاغية اختلقت اختلافا . انها قواعد تتطلبها بنية
العقل نفسه . ولم يحدث أبدا أن كانت عقبة في طريق الأصالة . بل ان
العكس هو الاصح الىبعد حد : فلقد كانت دائما خير عنون للاصالة
على النضوج^(٩) . » . وكما نعرف فإن خورخي جين هو أكثر شعرا ، اسبانيا
عموما . وعو في الوقت نفسه أكثرهم اهتماما بالمسيقى . وفي ذلك يقول
الناقد حواكين كاسالدويرو : « إن أشعار ديوان « أغاني » ، ابداع شعرى
شديد الخصوصية لأحد التسرا ، المبررين . وما يقوله جين بالشعر لا يمكن
 قوله بالفنون . وهو عندما يعبر المنقطة العملية بيدا شعره وغناوه في الظهور .
إن شعره يظل صانيا . ولا يقوم الا على الايقاع . ذلك الذي يجعلنا
نعيش في عالم من الجمال الشعري الشامل ، وبجعلنا نصل الى منطقة
الاعداد والجواهر ونتغلل^(١٠) فيها . » .

وعن خورخي جين يقول أيضا الدكتور مكاوى : « يمكن أن نصف
شعر حسان في مجموعه بأنه أنطولوجيا شعرية أو « فن شعرى » . يقوم
على أساس أنطولوجي . انه يتراوح بين أبسط الظواهر وادق التجريدات .
وهو شعر غامض ، بل لعله أن يكون من أكبر نماذج الشعر الحديث غلوا
في الغموض - انه لا ينطوي عن ذات او « أنا » شخصية ، بل ينطوي على
يمكن أن نسميه « عيون العقل » ، التي تذكرنا « بالنظرية المطلقة » ، التي تحدثنا
عنها عند مالارميه . معيون العقل تتجرد من مادة الحياة لكي تصير مرأة
لعالم ككل . او لهيكل الوجود الخالص الذى يتجلّى من خلال العالم
بكل ما فيه من ظواهر وكائنات : ويوشك القاريء أن يسمع في مذا

الشعر رنة فرح مادى، مختلف عن كل أنراح البشر . ذلك لأنه فرج عذلى أو سعادة روحية خالصة تأتى من رؤية قادرة على النفاذ في صميم الأشياء، وادراك صورها الأولية الثابتة . وما هياتها الساكنة المادثه ، ومن رؤية تعلم كذلك أنها قادرة على ان تعطى - بالكلمة - لكل الكائنات وجودها الغلقى الباقي (١١) ،

وبالرغم من هذا المفهوم الشديد في شعر خورخي جين فإنه يصل في غير غباء إلى المتلقي . ولهذا لم يكن غريباً أن يصبح هذا الشاعر - مع جارثيا لوركا - أبرز شعراً، جيل ١٩٢٧ الإسباني . الذي يعد أعظم احبيال الشعر في إسبانيا على الإطلاق ، كما أصبح هذا للشاعر الذي توقف عند عهد قريب (عام ١٩٨٤) من مفاخر إسبانيا وللغة الإسبانية في شبه الجزيرة الإيبيرية وببلاد أمريكا اللاتينية . وقد صدرت عنه كتب ودراسات لا حصر لها بالأسبانية وغيرها من اللغات الأوربية . وما هذا إلا لأن خورخي جين استطاع أن يتحقق أموراً لا بد منها حتى يبلغ الشاعر الحق قمة الابداع وهي أن تكون صورة أمينة لعصره ، وأن يعرف موقعه في تطور الخلق للشاعر . وإن يدرك القيمة الحقيقية لامداد التجربة الفنية الاصلية . لم يكن المفهوم عند خورخي جين عموضاً كانباً أو واصماً وإنما كان قائماً على فلسفة أو رؤية متينة الاركان تجعل من الكلمة أساساً للابداع الشعري . وكان خورخي جين - كما يقول الناقد كاسالدوبرو - وأعما تماماً بكل المزالق والاختارات التي يمكن أن تتعرض لها تجربته الشعرية . ولم يكن دور الكلمة عند يتمثل في قدرتها الإيجابية فقط وإنما في تعبير ما يشكل كامل ودقيق عن شعره . ولكن تصبح الكلمة شعرية يجب على الشاعر أن يسلط قدرها من الضوء على شعره . ومساواة الشاعر تتمثل في أن عليه أن يدرك أن أي كلمة يمكن أن تكون شاعرية إذا كان الذي يضعها في سياقها شاعراً بحق . والانتصار لا يكون في النهاية إلا بالشاعر نفسه . والفشل لا يكون إلا منه أيضاً . إن الواقع والانسان يقفان كل منهما في مواجهة الآخر . فالسادة الصوتية ، والحجارة ، ولللون . وللغة لا تبين عن نفسها أو تقدم نفسها بسهولة . وإنما هي موجودة أمام الشاعر كى يصنع منها ما يريد أو ما يستطيع . وللنمرة أو الجائزة التي يحصل عليها الانسان المنتصر هي العمل للفنى نفسه وقد تتحقق بالفعل . وعلى الشاعر - إذا كان شاعراً بحق - أن يعرف ويدرك بشكل واع ما الذى سوف يكتبه وما الذى قد يخسره .

ولو لخدنا قصيدة من قصائد خورخي جين أو بول فاليرى او سان حون بيرس أو سوامى من شعراً اوروباً في القرن العشرين وقمنا بتحليلها

فسوف ندرك كيف تأتي القصيدة غامضة وشاعرية في الوقت نفسه . وإذا كان الخبر المتأخر لهذا المقال لا يسمح لنا بالدخول في تفصيلات من هذا النوع مانعا نفضل أن نأخذ أمثلة من شاعر عربي سابق مباشرة على جيل السبعينيات . ثم نختتم هذا الحزء الاول ببعض الامثلة من شعراً، الموجة الاخيرة لنرى هل استطاع شاعر السبعينيات في مصر ان يقدم قصيدة غامضة وشاعرية أم لا ؟

محمد عفيفي مطر والقصيدة المحكمة :

والشاعر محمد عفيفي مطر هو ابرز من كتب هذا النوع من القصائد المحكمة في شعرنا العربي . فالقصيدة عنده غامضة محكمة بل سيده الاحكام على النحو الذي عرف في الشعر الاوربي في النصف الاول من القرن العشرين . لكنها في الوقت نفسه لا تفقد للتواصل مع المتلقي . وسوم بممثل بقصيدتين من احدث ما نشر لحمد عفيفي مطر ، وهما قصيدة « موت ما لوقت ما » ، التي نشرت في مجلة الهمال عدد ديسمبر ١٩٨٤ ، وقصيدة « زيارة » المنشورة في العدد رقم ١٤ من مجلة « الكرمل » الصادرة في عام ١٩٨٤ . والقصيدة الاولى طويلة ومن ثم فسوف نكتفى بابيات منها ونترك التطبيق عليها لفرصةقادمة لان هذا النوع من القصائد يمضي في تيار واحد منفصل ولا يمكن فصل ابيات او جزء منها عن باقى القصيدة . تقول الابيات الاولى من قصيدة « موت ما لوقت ما » :

اعلت ميثاق الاقامة بالرحيل
وتركت وقع خطاي في سر الشجر
واسقطت ما بين عيني والبلاد زعرادات من حجر
فعرفت طعم الخبز مرتجفا ، وقلت ، وقال لي المونى ،
لكلت ، استللفوني بالذكر ،
وارتمى عنى للردا ، الارض روتني وبكلت الرمال
الساقيات بريق عيني المحققين في حجر الفظلام
كف تراحت ، والاصليع تفتح اليسبوع ، تنبع
السحلى والتعلبيين ، الفضيل تجيئ من
حولى اهانا ناخما - لم يبق غير الكلام
معها وجذر التخل والطلع المكتوم في
مسلسله العبيقة ، ٠٠٠ .

ومكذا تمضي القصيدة متربطة متصلة ونحس بهذا التوقف اننا
قطنانا قطعا واقمنا في طريقها سدا . ولكن لا معاصر لنا من ذلك الآن .
اما القصيدة الثانية ، زياره ، فهي قصيرة . ومن ثم ننقلها كاملة . تقول :

طينا من الطين انجيلت مفي دمي المرکوز من طبع التراب الحى : غوره
لازب ، وتخرم للخلق البطي . ، ووقدة النخار في ومج التحول ، وانتشار
الذور في حرية الحلم . انفراط مسابع الفوضى حصى ، وصلابة الغواذ في حدق
الحجارة والبيواميت . انخطفت بنشوة الحمى . الاوابد من وحوش الطير
تحملنى وتمرق .. فـ حواصلها اعابين محنـة المـلكوت والارض الفـسيحة :
خفقة تملـو ورفرفة تـسف . وبـابـكـ الفـلكـ الذـورـ ياـ اـبـىـ وـرـتـاجـكـ الطـينـىـ ولـلـقـلـ
الـخـبـالـةـ وـلـلـشـراكـ ، وـمـجـمـعـةـ الـاطـيـارـ اـنـ حلـ الـظـلـامـ - عـلـىـ الشـوـامـ - فـوـقـ
صـبـارـاتـ تـبرـكـ . صـوـتـهنـ بـكـلـ مـعـتـركـ الجـواـ ، وـمـجـتـلـىـ الدـمـ وـالـعـامـ موـ
الـنـدـاءـاتـ الخـفـيـهـ منـ تـرـاـكـ وـمـخـاطـبـةـ العـصـبـهـ منـ تـرـابـىـ .

صـحـوـ هوـ الفـجرـ المـعلـقـ فـ تـرـيـاتـ القـصـيـدةـ اـدـ أـحـركـ فـ صـرامـ الـخـضرـ .
الـسـمـسـ الـتـىـ صـدـثـتـ عـلـىـ اـقـفـالـ بـابـكـ يـاـ اـبـىـ نـادـيـتـ فـ طـقـسـ الزـيـارـةـ . كـفـ
اـزـمـنـةـ لـلـتـرـابـ وـكـيفـ تـنـجـبـلـ السـلـالـةـ مـنـ تـرـابـىـ .

نـادـيـتـ وـالـفـجرـ المـشـعـشـعـ تـحـتـ اـجـنـحةـ الـغـرـابـ .

يـسـتـنـفـرـ لـلـطـيـرـ الاـوـابـدـ - مـنـ مـحـانـمـهاـ الـبـلـيـلـةـ بـالـتـذـكـرـ - لـلـسـيـاحـاتـ الـعـلـيـةـ
فـ اـجـتـلـاءـ الـأـرـضـ وـالـدـمـ مـنـ بـدـايـةـ بـابـكـ الطـينـىـ حـتـىـ مـنـتـهـىـ صـوـتـىـ الـمـطـجلـ
بـالـخـطـابـ .

والقصيدة كما نلاحظ تمضي في تيار متصل من الآخر من أول كلمة
حتى آخر كلمة فيها ولا نقول من أول بيت لأن القصيدة ليس فيها أبيات
وانما هي كلمات تننظم في سياق خارج عن المألوف . وبينما نجد القصيدة
خارجية تماماً عن الاوضاع المعروفة في القصيدة التقليدية او حتى في قصيدة
الخمسينيات الا أنها ملتزمة بالوزن : فالقصيدة ليست قائمة على البيت
وليس قائمة على وحدة التفعيلة بمعنى أن يكون هناك بيت مكون من
تفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو أكثر وإنما هي قصيدة تحويلية . ورغم
خروجها الواضح عن المألوف فهي تنسب من ناحية الوزن أو الایقاع فقط
لبحري للكامل والرحل . والقصيدة خامضة لكن كلماتها تنطوي على طاقات
سحرية مائلة حيث يؤلف الشاعر بين انعام اللغة وصوتياتها ويوضع
لكلمات ضمن سياق ايقاعي آخاذ . والشاعر في مثل هذه القصيدة لا يهتم
بالضمون او للفهم كما نرى وإنما يهتم بتوصيل تجربته للقارئ، باكبر
قدر من الغموض وسحر اللغة وقوة الموسيقى وبراعة التلليل والتركيب .

والقصيدة كما هو واضح حدث في اللغة ولذا يقول الشاعر : صحو هو الفجر المطلق في ثريات القصيدة اذ احركه في ضرام الخضراء للشمس التي صدئت على اقفال بابك ، ومن ثم نجد الكلمات وفدت افرغت من معاناتها العادمة وانتظمت في سياق حديد يشكل عالما خاصا بالقصيدة . حيث يحرك الشاعر الشمس التي صدئت في ضرام الخضراء . وماذا التعبير فضلا عن خروجه عن المألوف بمحى بالكثير والكثير ولذلك لا يمكن ان نسلط عليه مصابيح النقد التقليدي الفاسد على مجرد المهم بل ابدا عندما يفصلها عمدا عده و ما سعده من كلمات تربك حطا في حي القصيدة . والقصيدة تخلو من المواضف الرفيعة . وحتى عندما يعاين الشاعر محنة الملوك والارض للفسحة بعد ان هذا الشعور لا يكاد يوجد الا في اللغة فقط . ومن ثم فان القصيدة لا يمكن ان تقاس بمقاييس الواقع . فنحن هنا امام عالم شعرى يعلو على الواقع ويتحقق في مضا الحلم . حيث الخيال الحبار ينسج عالما من اللوم ويفصل للشعر احتجة تسمى فوق كل ما هو شىء وأرضى . ان الشاعر هنا في حالة مواجهة حقيقة مع الواقع : فهو ينتقد مفرداته منه مثل الطين والفحار والفولاذ ووحوش الطير والفجر والشمس والتراب .. الخ ولكن كل مفردة منها تأخذ وضعا جديدا في عالم حديد مصنوع في حيال الشاعر : فهو طين انحبل من الطين وفي دمه المرکوز من طبع التراب الحى : فورة لازب .. الخ ولنتمال في اي سياق جاءت كلمة التراب : ان في دمه من طبع التراب الحى فورة لازب .. الخ وبهذا تحول التراب من عنصر ارضى الى موقف انتطولوجي للكون كله ، ونجد نفس الشىء تقريبا في كل عبارات القصيدة . وكما نرى فان عفيفى مطر يغير من السياق العادى للغة لكنه لا يخرج على قواعدها التي ينظرها علماء النحو الذين وصلوا الى القمة في وقت كانت اللغة العربية والحضارة العربية في قمة القمم (١٢) من تاريخها . عفيفى مطر يبدأ لقصيدة بقوله : طينا من للطين انجبلت ، فقدم المفعول به على الفعل وللفاعل وبدأ به العبارة ، ولعل كلمة « طينا » هنا تصعى ان تكون حالا . وتحمل لقصيدة كل الخصائص التي فصلناها فيما سبق لقصيدة الحديثة ، سواء تلك التي تسدل على الشعر ستارا من الغموض او تلك التي تجدها مؤهلا للوصول الى عاطفة الملتقي . واقول « عاطفة » لأن للشعر الحديث - كما ذكرنا - لم يعد يدرك بالفهم او المقل انما يدرك بالعاطفة . فقد انتهت لصورة التقليدية التي يكون فيها وجه التشبه سهل المأخذ قریب التناول وحلت محلها الصورة الایحائية التي تخاطب للعاطفة ولا تخاطب للعقل . ومكذا نجد شعر محمد عفيفى مطر يعبر عن الحداثة خير تعبير . ولو ان نقاد السبعينيات امتهوا بالتطبيق قدر اهتمامهم بالبالغ فيه بالتنظير لأخذ امثال هذا الشاعر الكبير حقهم وعرف القراء ، قدرهم . لكن

ازمة للنقد في بلادنا تجعل أمثال عفيفي مطر يهيمون في ضياع حتى يصل
عليهم ستار للنسيان وهم في ريعان الشباب .

شرا، السبعينيات والغموض :

الغموض في الكثير من قصائد شرا، السبعينيات – كما اشرنا أثنا –
غموض كاذب ، يفتقر إلى حس شعرى مرافق ولدى العلم باصول هذا
اللضرب من القول وشروطه وحدوده . وتبعد القصيدة وكانها كتبت من أجل
الغموض لا أكثر ولا أقل . أى أن الشاعر لم يتضع أمامه إلا شرطاً واحداً مو
ان تكون القصيدة غامضة لانه اذا لم يفعل ذلك اتهم من قبل المحظيين به
بانه مختلف أو تقليدي . وتقرأ القصيدة من هذا النوع الغامض غموضاً
كائباً فلا تبلغ منها شيئاً : فلا هي وصلت إلى عقلك وفهمتها . ولا هي
وصلت إلى عاطفك وانفعت بها وانجذبت إليها . وقد مثلنا لذلك في مقالنا
السابق عن شرا، السبعينيات بعدد من القصائد لعبد النعم رمضان ، وموزى
حضر ، وفتحى مرغلى ، ومحمد أبو دومة . ويمكن أن نقدم أمثلة أخرى
كثيرة من هذا النوع ، ولكننا لا نريد ان نشغل انفسنا ووقتنا بممثل هذه
القصائد فالزمن وحده كفيل باستقطابها .

وليس معنى ذلك ان كل شعر الجيل الاخير من هذا القبيل ، فهناك
بالفعل بعض القصائد التجارب للجيدة ، وسوف نمثل لها بنماذج لشاعرين
من شرا، السبعينيات هما : عبد النعم رمضان ومفرح كريم .

ومن شعر عبد النعم رمضان نتوقف عند قصيدين نشرتا خلال العام
الآخر مما قصيدة « دمى صوب كل الجهات » ، المنشورة في مجلة « البيان »
العدد رقم ٢٣٣ أغسطس ١٩٨٥ ، وقصيدة « الصحراء » ، المنشورة في باب
« تجارب » من مجلة « ابداع » ، أكتوبر ١٩٨٥ . تفول الابيات الاولى من
قصيدة « دمى صوب كل الجهات » :

لله للنقد
هذا للشنا، الوحيد
وهو إنذا واقف كالله الريض
أسرب جسمى بتنيه الوقت
ارشع بالموت والانتزان
والكرز ناصيتي صوب كل الجهات
ولشعر بالريح تلحس من المسألة

أشعر بالحالجيات الجميلة تهرب

٠٠٠٠ الخ

وتقول الابيات الاولى من قصيدة ، الصحراء ، :

وداعا يا شقون الارض

ايتها الواليد التي وردت الى قلبي

وطافت حول هذا الدغل

وافتشرت

وكان صياحها البرقات

والحشرات

كانت قلبية صوتها للتباهي

فكت ساختفي عنها

وابحث عن فنار الروح

اخطف المصدى المفتوح

يااخذني

ويأخذ كل هذا الصوت

ثم يبيت في كهفي

ويرعن مثل ماشية

ومثل حشاشة ينساب فوق الجد .

٠٠٠٠ الخ

ولا مناص لنا من انتطاع هذه الابيات من صلب القصيدين رغم ما في ذلك من تشويه لهما . فالقصيدة الحديثة كما ذكرنا دقة شعورية واحدة .
وماتان القصيدين من اجمل الفصائد وأجر لها بالتمثيل لشعر الحداة
والدلالة على خصائصه ومميزاته . وحتى لا ننحو في قياف القصيدين نختار
واحدة منها فقط للتحليل الموجز ، ولتكن قصيدة « دمى صوب كل الجهات » .
وأول ما نلاحظه في هذه القصيدة انها غامضة وان كان الفموض فيها لا يبلغ
درجة الاحكام الموجودة في قصيدة محمد عفيفي مطر : فبینما تبحث في قصيدة
عفيفي مطر عن أداة تشبيه واحدة ملا تحد . تترکر کاف التشبيه في قصيدة
عبد النعم رمضان مرتب في قوله : « وما اندما واقف كالاله الريض » ،
وقوله : « ما اندما واقف كالاله » . ولعل القاريء يذكر اننا كنا قد اخذنا
عليه في مثالنا السابق عن « شعراء السبعينيات » قوله :

سمحت صرفة

عرفت، لن الله كلن ما هنا

ولئنْ بِلَائِنْهِ
انْحُلْ كَلَفَمَام
لَقَنْ بِلَائِنْهِ اسْرَقْ بَعْضَ الرَّيْشِ

وقلنا ان هذا كلام متهافت وممسى علوق . والفرق بين التصريحين واضح ، المليون بينهما شاسع . معندما يتباهي الشاعر نفسه بما يأنه وائف كالاله المربض او وائف كالاله يكون في مجال التعميم . ولعله يتباهي بنفسه بالله الاساطير او الله الوثنية . ولكنه عندما يحدد النقط بكلمة ، الله ، ندخل من التعميم الى التخصيص^(١٢) . ونصبح المسالة كلها تلفيقا لا معنى . وخيانا مربضا ، و ، عنجهية ، كاذبة ، حاصله اذا كانت القصيدة في حد ذاتها متهافتة لا ميزة لها .

نعود الى القصيدة التي معنا نحددها توظف الكلمات بطريقه مارعه في سياق مختلف عن اللغة العاميه وعن اللغة التقليديه . فالشاعر يسررب جسمه بآنيه الوقت ، ويرسخ بالموت والاتزان في وقت واحد ، ويلکز صاصته صوب كل الجهات ، ويسعر بالرياح تلحس منه المسافات . ومكذا بعد الافعال ، سرب ، و ، يرسخ ، و ، يلکر ، و ، تلحس ، مستخدمة في غير مكانها المعتاد من اللغة . وحتى اذا قلنا انها مستخدمة بطريقه مجازيه فانها تتجاوز الحصار التقليدي لقصيم من اللغة عالما قائمها بذاته . وكما ذكرنا من قبل فان لغة الشعر للحدث تتركز فيها اهم طاقاته الفكرية وابحاثاته وقدراته التخييلية . وقد أكد الناقد رايومود سابيعان في كتابه ، علوم اللغويات والادب ، أن الكلمات تتباين معانى حديدة يحددها السياق وبغيرها الاستعمال وسواء كانت هذه الكلمات متصلة بدلاله رمزية او مادية او معنوية او نفسية فان تواتر استخدام الشاعر لها في قصائده بدل على حرصه على لثارة حقيقة ما تتصال بفكره وفنه . وهذه الكلمات أصبحت تشكل جزءا من المعجم الشعري عند عبد المنعم رمضان . ولكن الاحكام يخون الشاعر أحيانا فبعود الى اللغة التقريرية في قوله ، اشعر بال حاجيات الجميلة تهرب ، والقصيدة التي من هذا النوع لا يمكن ان تقرأ بهف الفهم والاكتنا كمن يستنطر الماء من العسل . وهذه القصيدة وامثالها لا تتحم مصمونا او محنوا . وان كنت أيضا اعوذ فاقول ان قصيدة عبد المنعم رمضان فيها مدر من الوضوح ، ومن ثم فان من يبحثون عن المضمون يمكن ان يعثروا لها مضمونا بينما لا يستطيعون ذلك - مهما حاولوا - في قصيدة محمد عفيفي مطر . وما يؤكد عندها ما لرتقائيناه من ان عفيفي مطر هو ابرز من كتب القصيدة المحكمة في شعرنا

العربي المعاصر . وعندما أقول المحكمة لا أريد أن أؤكد مرة أخرى على شروطها وحدودها ، والا فان الكثرين يكتون القصائد الغامضة المغرة في الغموض ولكنها لا تزيد عن كونها خوضاً كانباً أو مجرد رص كلمات خارجة عن الصنعة والافتصال ومن ثم تكون جامدة وباردة وقاسية مثل الحجارة أو أشد قسوة . ولعلنا كما مستطيم أن نفهم قصيدة عبد النعم رمضان أكثر لو قارناها باحدى قصائد الشاعر الإسباني خورخي جين ، وبينما ما تنطوي عليه قصيدة « دمى صوب كل الجهات » ، من عناصر حديثة بكل معنى الكلمة وعنابر تقليدية ، ولكننا نترك هذا التفصيل لأن دراسة تناسبه فيما بعد ان شاء الله . ونخلص من نحيلنا الوجز لهذه القصيدة إلى القول بأنها من أجود ما كتبه شعراً للسبعينيات . ولذلك فإننا نعجب غایة العجب كيف يملك شاعر كل هذه الطاقة الشعرية ويصر على أن يبدهما في الجرى وراء اومام وتجارب لا طائل من ورائها .

والشاعر الثاني الذي نود أن نتوقف عنده قليلاً أيضاً هو الشاعر مفرح كريم . فقد صدر لهذا الشاعر ديوان « بوح العاشق » عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٠ . وقبل أن نتناول هذا الديوان بالتحليل الوجز نقطئع جزءاً من قصيدة « المرأة » وخبول البحر ، يقول :

(١)

لنها الريح التي تأتى من البحر
تناديني فاعرى في ضياء الليل
لرقاد المياها ،
ارتدى وشما من الموج
والوانا من الأشعار
كى اموى الى عمق بلا ضوء
الى الريح التي تأتى
لمل الماء بعد الماء
يطو في شرابيني
ويروى غلة النار التي
تهتاج بين الحم والدم .

ولننظر في هذه ال أبيات : إنها سيمفونية من كلمات تبدد كل ما هو عادي ومتواضع وترتاد مناطق للنفس الوحشة . فالريح تأتى من البحر وتندىء فیعرى في ضياء الليل لا في ظلامه فيرقاد المياها ويرتدى وشما من الموج والوانا من الأشعار ، والشاعر متظر أن يعلو الماء بعد الماء في

شرايينه ويروى غلة النسار المانحة فيما بين الدم والدم وأغرب ما في هذا الشعر انه يعبر بكلمات عاديه وببساطة جدا عن شى عريب وغير مالوف تماما ، حتى ليخيل الى المرء من فرط بساطة الكلمات أنها تعبر عن شى، واقعى ومالوف . وهذه - في رأى المتواضع - قمة الشاعرية : ان يضرك الشاعر على تخوم الحلم بسهولة وبساطة واقتدار حتى لتنوّم اذك في واقع ولست في حلم . وبالطبع فان الابيات غامضة وتحتاج الى قراءة واعية متأنية ، ولكنك ما ان تقرأها حتى تجد نفسك مدفوعا لقراءتها مرة ومرة حتى تأتى لحظة تنتقل فيها من ظهر الكلمات الى نحو الحلم وتندرج مع الشاعر في هذا العالم الحالم الذى صنعته خياله الجبار . والتشكيل الايقاعى للابيات غريب جدا ولكنه منسجم ومتلاحم بطريقة فنية بارعة : فالبيت الاول من بحر الرمل (فاعلاتن) ، والبيتان الثاني والثالث من بحر الوافر (مفاعلاتن) وان كان لا بد ان يصبحا عند النطق بيئتا واحدا مكونا من خمس تفعيلات . ثم يعود الشاعر في البيت الرابع الى تفعيلة « فاعلاتن » بزيادة صوت في الآخر (الحيم) . ومن البيت الخامس حتى آخر الابيات التى معنا - وهي الجزء الاول من القصيدة - نصى مع تفعيلة بحر الوافر (مفاعلاتن) . وبهذا ايضا يحطم للشاعر النغم المروضى المألوف ببراعة فائقة ويمزج مجموعة من البحور في نفس واحد . دون أن يفلت منه الايقاع الموسيقى الأخاذ . ومن ثم فانى أرى أن التجارب المروضية للشاعر مفرح كريم في ديوانه « بوح العاشق » يجب أن تدرس بعناية كبيرة .

وديوان « بوح العاشق » ، تجربة مذلة ومقترنة في شعر الحداثة . يقول الشاعر في تصيدة « آنية الانتظار » :

القطارات لا تنتهي
والرحيل تحول في أصلعى
زهرة من دموع
فهل أنت قائمة في القطار
الذى سوف يلتئم ؟!

الم أقل لك ان الشاعر يملك براعة فائقة في نقلنا بكلمات بسيطة وعادية من ارض الواقع الى تخوم الحلم حتى لننسى هل نحن في حلم أم في واقع . اننا هنا امام صورة رائعة : صورة القطارات التي ترحل بلا نهاية حتى لقد تحول هذا الرحيل في اصلع الشاعر الى زهرة من دموع . وهذه الزهرة ينتظر بها الشاعر كى يقدمها لحبيبته عندما تأتى في احد القطارات الاتية . ان انت . فهل هناك اروع من هذا للتعبير وهذه

الصورة وهذا السياق الذى نظم الشاعر فيه كلماته . وكتنا نود ان نذكر
امثلة أخرى من هذا الديوان الغد الفريد ، ولكننا نكتفى بهذا الان آملين
ان تناح لنا الفرصة لكتابة دراسة مفصلة عنه .

فالشعر الجيد موجود ، وشعراء السبعينيات منهم شعراً كبار ذوى
تجارب غنية وضاءة ، ولكن المشكلة هي أنهم لا يجدون من يكشف عنهم
النواب في زمن أصبحت النجومية فيه من نصيب الألقاين وأحلال الزحام .
الابداع العظيم موجود اذن ولكن الازمة هي ازمة النقد الأدبي في السبعينيات
وهذا ما سوف نبدأ به الجزء الثاني من هذا المقال بعون الله وتوفيقه .

مساواة :

(١) انظر في ذلك مقابل الاستاذ هلمى سالم في مجلة « أدب ونقد » العدد ١٧
تحت عنوان « شعراء السبعينيات المصريين : الواقع الاجتماعي والتفسير السيكواوجي » .

(٢) د. عبد الفضيل مكاوى ، « نورة الشعر الحديث من بوابة إلى مصر
الحاضر - الجزء الأول الدراسة » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ١٩٧٢ ،
ص ٦٦

(٣) ترجيت هذه الفقرة من كتاب هوازن كاسالدوورو « ديوان المانى لدورهى جين
و « هوازننا نحن » ، مطبعة جريروس ، مدريد ، ١٩٧٤ ، ص ١٢

(٤) انهى الزميل الشاعر محمد سليمان في مقاله بمجلة « أدب ونقد - العدد ١٦ »
تحت عنوان « حول النقد والقمع وفتوحات التخلف » : « بانى لا اجمع الدواوين والمطباط
ومطبوعات المساحة كما يفعل استاذنا الدكتور شكرى عياد - وانا اطريقه واحدشه
علمباً بان أمامى عدداً كبيراً من دواوين وقصائد شعراء الموجة الأخيرة ، ولكن
ما ذنبى اذا كان هذا الحكم المُسخ من التمسك لا يقصد الا عدداً محدوداً
جداً من الشعراء .

(٥) عن « الصورة التقليدية » و « الصورة الإبهانية » انظر الفصل الخامس من
كتلتنا « رائد الشعر الإسباني الحديث - خوان رامون هيبيث » ، دار الفكر
العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

(٦) نكررت هذه الرسالة آنا بالاكيان في كتابها « الحركة الرمزية » طبع جواداراما ،
مدين ١٩٦٩ ، ص ٥٣ .

(٧) انظر في ذلك كتابنا من هوان رامون خميس ، ص ٨٧ .

(٨) من اعماله الكاملة ، طبعة مزدوجة باللغتين الفرنسية والاسبانية ، الجزء الثاني ، برشلونة ، ١٩٧٧ ، ص ٤٨ .

(٩) من كتاب الدكتور عبد الغفار مكاوى « نور النسخ العتيق » ، ص ٦٩ « و يجب ان ننوه بأن هذا الكتاب من اعظم الكتب التي صدرت عن الشعرا الاوربيين العتيق باللغة . وكان صاحب الكتاب امينا مع نفسه ومع القراء ، فذكر في المقدمة انه اعتمد على كتاب هوغو فريديريش « بنية الشعر العتيق من بوهلير حتى ايامنا » . وابن هذا من بعض نقاد السبعينيات الذين نظروا بعض الكتب الاوربية ووضعوا عليها اسمائهم . ونحن نهيب بشعرائنا المغاربة بحركات التجديد الاوربية ان يقرموا كتاب الدكتور مكاوى بامكان شديدة قبل ان يتموهو في مummات الكتابات التقليدية السبعينية المتقول اكثرا بدون استيعاب ، كما سوف نوضح في جزء ثالث من هذا المقال .

(١٠) خواكين كاسالدوiro ، « المصدر المذكور » ، ص ٢٩ .

(١١) د. عبد الغفار مكاوى ، المصدر المذكور ، ص ٢٩٣ .

(١٢) سوف نناقشو هذا الموضوع بالتفصيل ، ان شاء الله ، في الجزء الثاني من هذا المقال .

(١٣) سوف نناقشو هذه النقطة بالتفصيل في الجزء الثاني من هذا المقال ان شاء الله .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة وإعداد : احمد الخبيسي

دrama :

أصل المصطلح من الكلمة اليونانية : Drama وتعنى : حركة ، فعل . الدراما أحد الاجناس الأدبية الرئيسية الثلاثة (للدراما - الأدب الروانى - الشعر) . وكقاعدة عامة ، فان الخاصية الاساسية للدراما - كجنس أدبي يتمثل في أنها عمل معد بالذات لعرضه والخواجه على خشبة المسرح . ويقول بيلينسكي بذلك الصدد : « لا يكتمل الشعر للدرامي بدون فن العرض المسرحي ، ولا يكفى لفهم الشخصية بشكل واف ان نعرف كيف تتحرك تلك الشخصية ، وتتكلم ، وتحس ، لابد من ان نرى ونسمع كيف تتحرك وتتكلم وتحس » . وكذلك كتب اوستروفسكي : « يتخذ الخيال للدرامي شكله النهائي للكامل فقط عند تجسيده فوق خشبة المسرح » .

ويدرج فن الدراما - من الناحية الأدبية - تحت فن آداب اللغة ، ولكنه من ناحية العرض المسرحي يندرج تحت مفهوم الفن عموما . ويحدد اوستروفسكي جانب « العرض المسرحي » في الدراما فيقول : « يتوقف - كل ما يسمى في المسرحية بالعرض المسرحي - على التصورات الفنية للخاصة التي لا علاقة لها بالجانب الأدبي في المسرحية . ذلك أن تلك التصورات الفنية ، وذلك الادراك الفني للخاص يقوم على ما يسمى بمعرفة خشبة المسرح ، والمؤثرات الخارجية ، وغير ذلك ، وهو محكوم بشروط توفير وخلق الانسجام الحض » . ومن الواضح ان المقصود بما قاله اوستروفسكي هو للوسائل الفنية للتعبيرية مثل الأداء للتمثيل ، حركة واوضاع الممثلين وعلاقتها بما حولها (الميزانسيه) ، الديكور ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية وللضوئية . إلى آخر ذلك . وعلى حين يخدم الاخراج المسرحي للدراما

باعتباه عنصرا رئيسيا في تكوينها ، فان الاساس الادبي الذى تستند اليه الدراما هو الذى يحدد الخواص المميزة لفن الدراما ، هذه الخواص التى تضع الحدود بينها وبين الفن الروائى السردى ، وفن الشعر . وتتحدد أبعاد الشخصية الفنية في الدراما - على حد قول مكسيم جوركى - : « بالكلمة ، وقوه الفعل نفسه ، بحون تلقين او املاء من المؤلف » . وينعدم في الدراما أسلوب للسرد الروائى بلسان المؤلف (ضمير أنا) ، وللذى يميز الأدب الروائى ويتضمن حكم المؤلف وتقويمه للحالة الباطنية لأبطال عمله ويمكنه من وصف الظروف التي تجري فيها الأحداث ، الى آخر كل ذلك . على حين ان الوسيلة الوحيدة لرسم الشخصيات في الدراما هي الحديث الشخصى : للديالوج ، المونولوج ، الملاحظات والتعليقات ، وايضا سلوك الشخصيات الذى يشتمل على كل ما هو جوهري ويبلوره معبرا عنه ، وهو ما كان يمكن قوله ، وحكايته ، وسرده ، في أنواع الأدب الروائى . وفي المسرحية . يكون وصف المواقف أو الجو الذي تجري فيه الأحداث ، وطريقة سلوك الشخصيات وايماءاتها ، ويكون كل ذلك محدودا كقاعدة عامة بالملاحظات الموجزة ، وان كانت تلك الملاحظات تتتخذ عند بعض كتاب الدراما - مثل برنارد شو ، ول ليونوف - ظابعا موسعا للغاية . وقد حدد ارسسطو للدراما بانها : « محاكاة الفعل .. بواسطة الفعل .. لا للقص وللسرد » ، وقد سميت « دراماتا » لأنها تمثل أشخاصا في حالة الفعل (درونتاس) .

ان للقوة التي ينبغي بها وصف الشخصيات المسرحية ، وكذلك حدود للعرض المسرحي (لا يستغرق عرض المسرحية أكثر من ثلات أو اربع ساعات) تتحتم ضرورة التركيز الخاص في انتخاب مواقف الصدام الحياتية في الدراما ، كذلك الايجاز والاقتصاد وحدة الكشف عن الطبيعة الاجتماعية وللفردية والطابع الشخصى لأبطال العمل الدرامي . ويؤكد تاريخ لفنحقيقة أن الدراما بالذات تتطور باندفاع شديد في تلك المراحل التي يشهد انماط فيها تطورات وتبدلات هامة ، ويقع الصراع العنيف بين الاشكال الاجتماعية التقديمية الجديدة والاشكال القديمة ، للزائلة . وتعد الدراما - من حق - اصعب الاجناس الادبية . وعن احدى صعوبات الدراما المتعلقة ببناء شخصيات ذات ابعاد واعماق نفسية ، قال هيجل : « .. في الشخصية ، لابد أن تبدو لنا ناحية رئيسية واحدة سلائحة ، ومع ذلك يجب .. في الحدود الموضحة - الحفاظ على كل حيوية وغنى الشخصية ، بحيث تظل أمام الشخصية امكانية عرض مختلف جوانبها الأخرى ، ووضع نفسها في الموقف المتغير ، والكشف عن ثراء تطور حياتها الروحية عبر وظواهر المتعددة » . وثمة مهمة أخرى لا تقل صعوبة تواجه الكاتب في كل مرة يحاول

فيها أن يعيد - في الدراما - خلق لوحات للحياة العريضة ذات للطابع المحمى . ذلك أن طبيعة المحور الفنى في الدراما طبيعة خاصة ، اذ ان الحدود المتاحة أمام الدراما اضيق بكثير من حدود الأدب للروائى السردى من ناحية عدد الشخصيات والاتساع للزمنى المسموح به، وغير ذلك . ويمكننا ان نجد عند شكسبير محاولة زححة وتوسيع حدود الدراما بحيث تعكس مدى تعدد وتشابك الظواهر في الواقع ، فقد تماقت عنده بجرأة المشاهد ذات الطابع التراجيدى والكوميدى ، كما ادخل في مسرحياته « المشاهد الخفية للدماء بمختلف الوانهم » ، الامر الذى اکسب مسرحياته « غنى وحيوية الاحداث » . وسنجد مثل هذه المحاولة في الدراما عند الكاتب الروسي الكبير « بوشكين » ، وذلك في « بورييس جودانوف » ، فقد سعى بوشكين في تلك المسりحة إلى التغلب على حدود الزمان والمكان الصارمة في الدراما ، وذلك حين عرض على خشبة المسرح الجماهير ، واخذ يستقرأ فنيا : « المصير الشعبي ، والمصير الانساني » . وقد نما اتجاه البحث عن الاشكال السردية المميزة للملحمة والرواية لاستخدامها في الدراما وخاصة في القرن العشرين ، وهو امر وثيق الصلة بتفاقم حدة الصراع للطبقى في المجتمعات المعاصرة ، ونمو حركات المعارضة الثورية : انظر مسرحيات رومان رولان ، وبرتولد بريخت ، وشون اوكييس ، وفلاديمير مايكوفسکي ، وكـ ترينييف ، وفيشنيفسکي ، وغيرهم . وقد تعددت الطرق المحددة لاکساب الدراما عناصر هي من صلب الجنس للروائى السردى ، وقد حقق بريخت ذلك في مسرحياته بان زج بفعالية بالمشاهد الافتتاحية التي تعتمد على حيث الرواى الشخصى (المؤلف) ، الذى يخاطب - لا احساس الجمهور وتعاطفه - بل عقله . هذا على حين انه عند « فيشنيفسکي » ، تمثل ظواهر الواقع الحقيقية امامنا بدرجة أقل « تجهيزا » ، بكثير مما هي عليه عند بريخت ، ذلك على الرغم من الطابع الاجتماعى الواضح عند فيشنيفسکي وخاصة « المخبر » ، الذى تميز مسرحه .

ان احدى الملامح المميزة للدراما في مرحلة تطورها الجديدة هي تنامي الاتجاه لاستكشاف درامية عالم الانسان للباطنى الذى يصادم القوى المعادية له ، او يجاهد للتغلب على تناقضاته النفسية ، الخاصة به . وفي ذلك المجال أصبحت وسائل التحليل النفسي اكثر دقة ، وتقايد الدور الذى تقوم به المعانى الباطنية لظاهر الكلام « التيارات التحتية » . وفي ذلك الصدد قام اقطيون تشىخوف باكثر التجديفات أهمية ، واثر بدرجة غير عادية في مجرى تطور الدراما المعاصرة . وقد اغنى ابداع جوركى السرحي

ذلك الاتجاه بالمحتوى الاشتراكي الجديد ، كما نهضت بنفس دور كوكبة من كتاب المسرح السوفيتى مثل : ل . ليونوف . والكسى اربوزوف ، وف . روزوف . وأخرين .

في بعض الاحيان يطلقون ذلك المصطلح : « دراما » على الانتاج الادبى المكتوب في شكل حوار ، وان كان المؤلف لم يعده للعرض على خشبة المسرح : « دراما القراءة » (بالانجليزية : Closet Drama) .

ويتفرع « النوع » الدرامى ، بالمعنى الضيق والاكثر تحديدا ، من مفهوم « الدراما » باعتبارها « جنسا » من الاجناس الادبية الثلاثة : الرواية - الشعر - التrama . ومكذا تتفرع الانواع المعروفة : المأساة ، الملهأة ، لفودفيل ، الميلودrama ، لغ . والدراما - باعتبارها نوعا من الانواع لا جنسا - هي مسرحية تقوم على صراع (صدام ، نزاع) جدى ذى طابع معقد وحاد ، يجرى حله في النهاية ، ولكن هذا الحل ليس كوميديا او تراجيديا على الاطلاق . مثال ذلك مسرحية : ك . تريينيف المسماة « حب ياروفا » ، وفيها ينشأ صدام عنيف بين الزوجين اللذين يجدان انهما - اثناء الحرب - في موقعين متضادين من الحرب ، وتنتهي المسرحية بالانفصال الكامل بين الزوجين . وانظر ايضا « سكة للسلامة » ، لسعد الدين وهبة ، وفيها يصل الاتوبيس المتجه من مصر الى الاسكندرية طريقه وتتنعرس عجلاته في رمال الصحراء الغربية في طريق مجهول ، وتتجدد مجموعة الركاب نفسها في صراع عنيف من اجل امل ضعيف من النجا يتمثل في مقعد واحد بجوار سائق سيارة الفنطاس ، وينكشف باطن الشخصيات المتعددة ، وحين يفقدون اى امل في النجا ينذرون التوبة ان قدرت لهم الحياة ، وتنتهي المسرحية بوصول فرقة انقاذ ، وتعود الشخصيات الى مواقعها واحلامها الاولى ، الا « سوسو » ، المثلة الفاشلة للتي تعتمد تبدل حياتها . وفي المسرحيتين سنجد النهاية التي لا تمت الى المأساة او الملهأة . و « الدراما » اذن مصطلح يستخدم للإشارة الى معنيين : الأول : « الدراما » باعتبارها جنسا أدبيا يقوم علىمحاكاة الفعل بالفعل ، وتنبع منه أنواع متعددة كالمساة والمهأة وغيرها ، والثاني : الدراما باعتبارها نوعا لا يمت الى النوعين التقديمين (المساة والمهأة) مثلا يتضح لنا في « حب ياروفا » ، و « سكة للسلامة » وغيرها .

في المرحلة الاولى من تطور الدراما ، لم تكن الدراما اكثرا من عنصر مكون لطقوس احتقالية معقدة يدخل فيها الكورس (الجوقة) ، والحوار . والرقص ، والتمثيل الصامت التعبيرى (البانтомيم) لغ . وظلت الصلة

قائمة بين تلك العناصر المتشابكة طويلاً ، وخاصة في الشرق في الهند والصين . وبالتدريج شرعت الدراما تتشكل منفصلة عن تلك الوحدة المركبة . وقد ولدت الدراما الأوروبية في اليونان القديمة في مرحلة سيادة ديمقراطية ملوك العبيد ، وبلغت مرحلة ازدهار خاصة في مأسى « ايسيخيل » (ولد في ٥٢٥ وتوفي في ٤٥٦ قبل الميلاد) ، وأعمال « سوفوكل » (٤٩٧ - ٤٠٦ ق.م) وكذلك « يفروبيد » (حوالي ٤٨٠ - ٤٠٦ ق.م) وفي كوميديات « اريستوفان » (حوالي ٤٤٦ - ٣٨٥ ق.م) .

وقد اشتمل كتاب ارسطو المعروف « فن للشعر » على الاستنباطات النظرية العامة المستقة من واقع ابداع الشعراء وكتاب الدراما اليونانيين : تعاليم عن الفن باعتباره محاكاة للطبيعة ، دور الفن المعرف ، الخواص المحددة لتأليف المأساة ، التطهير باثارة الخوف والشفقة ، وغير ذلك . وقد اعتبر ارسطو أن الشيء الرئيسي في الدراما هو (Fabula) أي للرسم التخطيطي العام لجري وتركيب الاحداث (انظر فابولا) لا الشخصية الإنسانية التي لا تدعو أن تكون نتاجاً للأحداث والغابولا ، وذلك لأن ارسطو حين سعى لادراك الطور الاول من تاريخ الدراما حينذاك ، كانتقوى التي تعلو فوق الانسان وتسيطر عليه هي تشغيل المكانة الاصغر في تطوير الاحداث . ولهذا فإن الابطال في الدراما القديمة ، كانوا يظهرون على المسرح بشخصياتهم المعدة ، والجامحة من قبل ، والتي يجري استعراضها أثناء الاحداث . وفي لشرق ، يمكن رصد النجاحات الاولى المزموقة التي حققتها الدراما في مجتمع ملوك العبيد بالهند وذلك في مأسى « كاليداسا » ، الذي عاش في حدود القرن الرابع والخامس ميلادي .

وثمة شواهد كثيرة ، تقطع بوجود المسرح في مصر القديمة (١) . ويبعد من الغريب أن تنقض في مصر القديمة فنون الرقص والموسيقى والادب ، وينعدم بها فن المسرح ، خاصة اذا وضعنا في اعتبارنا النشأة المتشابكة لتلك الفنون في المراحل الاولى من تاريخ البشرية . ففي مقابر بنى حسن ظهرت نقوش تمثل لاعبات يقمن بأنواع مختلفة من الرقص ، وكان البعض منها مصحوباً بحوار غنائي (رقصة الرياح الاربعة) ، وقد ورد اسم

١

(١) بهذ المسرح المصري القديم ، هذه المعلومات مستقاة من « المسرح المصري » لـ: ناهيم نجيب « الدراما الموسيقية » التي تصن بولفها من الاساطير الالانية : « زوجفريد » ، و « دوت الالنية » وغيرها . وله - غير ذلك - دراسات دار . في الموسيقى : « اثنان واثنتون » ، « الاوبرا والدراما » ، « فن المسئقبل » .

، حم رع ، رئيسة الفرقة الموسيقية الملكية في الدولة القديمة ، واسم نفر - رومبى ، الذى وصف بأنه : « رئيس مطربى الفرعون والشرف على مطربى الآلهة » ، أما فى مجال الادب فقد وصلت لـ « علينا الاناشيد الدينية » والنصوص الجنائزية ، والنصوص المقدسة ، كتاب الموتى ، وأدب الحكم والمواعظ وغير ذلك . ويقول العلامة الفرنسي « اتيين دريوتون » : « اذا كانت الشعائر الدينية عند اليونان هى المد الاول الذى انبع من المسرح اليونانى ، لذا نحا الناظرون الى المسرح المصرى هذا المنحى » ، ويشير الاردايس نيكول فى كتابه « المسرح العالمى » الى « مسرحيات العقيدة الأوزوية » ، التى كانت تمثل بابيدوس ، تخليداً لذكرى موت « اووزوريس » ، ولا تتوفر لدينا نصوص تلك المسرحيات ، الا ان « اخنوفوت » قد اعاد صياغة بعض مشاعد منها لتمثيل بحضره « سنوسرة » ، الثالث (١٨٨٧ - ١٨٤٩ ق . م) ، وهى المشاهد التى وصلتنا . وكما اختفت أسرار التحنيط لصلتها الوثيقة بأسرار البيانات والكهنوت ، اختفى الكثير من تلك المسرحيات . ولدينا شهادات « بلوتارك » و « هيروdot » ، اللذين وصفا حفلات عروض مسرحية متصلة بالشعائر الدينية . ويقول هيروdot : « .. في حرم المعبد (معبد اثيني) تقوم مسلتان ضخمتان من للحجر . ولنى جوارهما بحيرة كاملة التحوير مزданة بحافة حجرية .. وعلى هذه البحيرة ومع الليل تقام عروض تمثل آلامه (الام ايزوريس الذى قتل بيده أخيه سيت) ، وكان المصريون يسمونها مسرحيات دينية محجبة ، أما عنى ، وعندى الكثير من ذلك فسوف لا انطق ببنت شفة » ، وفي عام ١٩٢٨ ميز « دريوتون » ، نصا على لوحة « ميرنخ الشهيرة » ، تناجى فيه ايزيس ابنها حور ، وتتحاور مع « سليكس » ، الالهة المقرب ، ومع تحوتى وزير اله الشمس ، واحتها « نفتيس » ، ويتمتع هذا النص بكل مقومات للدراما . كما ضمن « دريوتون » في كتابه « المسرح المصرى القديم » نصوصاً لتسعة مسرحيات مصرية قديمة . ومن المعروف ان « اسخيليوس » ، كتب - بعد مسرحيته « الضارعات » ، مسرحية أخرى بعنوان : « المصريون » ، الا أنها فوجئت فلم يصل إليها نصها ، وبيدل موضوع مسرحيته « الضارعات » على صلة التأثير القائمة بين المسرح المصرى القديم ونشأة وازدهار المسرح اليونانى ، ففي تلك المسرحية يعالج اسخيليوس زواج بنات « داناوس » (من أرض دان بكنعان) من ابناء عمومتهم شباب « اجيبيسوس » ، (مصر) . وأخيراً كان للاستاذ : .. و .. فيرمان فضل اكتشاف مسرحية « انتصار حورس » بعد العثور على اصلها الهيروغليفى منقوشاً باكمله على جدران معبد اتفو ، وهى مسرحية كاملة متراقبطة المشاهد ، درامية ، تخرج عن حدود النصوص الدينية الحوارية . وترجم د. عادل سلامة تلك المسرحية ، التى

يرجع هيرمان انها نقشت في عهد بطليموس التاسع (٨٨ ق . م) وان كانت معروفة قبل تاريخ نقشها . وتمد « انتصار حورس »، اقدم نص سرحي معروف لنا حتى الآن . وعلى حين تحمس لويس عوض في كتابه « المسرح المصري » لفكرة وجود المسرح الفرعوني ، فان د . محمد مندور قد عارض ذلك في كتابه « المسرح - دار المعارف - ١٩٦٣ » ، داعيا الى التأكيد بمعايير هام للحكم على وجود مسرح مصرى قديم من عدمه وهو التأكيد من ان : « هذه الاسطورة (ايزيوس واوزوريس) قد اخذت صورة المسرحية ومثلت امام جماهير الشعب دون ان يكتفى بترتيل الكهان لها داخل المعابد ابغقة اثر موكب شعبي » . وينتهي د . مندور الى أن قدماء المصريين لم يصلوا الى فن المسرح رغم وجود مضمونه الاسطوري ، لانه لم ينفصل عن نطاق الكهان والمعابد المغلقة .

في العصور الوسطى ، خضع تطور الدراما لتلبية احتياجات الكنيسة . فتحققت الدراما عبر الاشكال المسرحية الدينية ، للكنيسة ، المرتبطة ببطقوس العبادة ، وكانت مشبعة بالطابع الوعظي الارشادى والمجازى . الا انه جرت في نفس الوقت ، بالتدرج ، ولكن بصورة ذؤوبه ، عملية تقويض اشكال المسرحية الدينية من داخلها (المسرحية الوعظية ، المسرحية الاخلاقية ، مسرحية للطقوس) ، وذلك تحت تأثير التقاليد الخاصة بالمسرح الشعبي للمهرجين والبهلوانات في الساحة العامة . في العصور الوسطى ، يمكننا ان نرصد تطور الدراما في الشرق وذلك في الصين للقرنين ١٢ ، ١٤ ، (مسرحية « الجناح الغربي » ، ومسرحية « قصة قيثارة » ، وغير ذلك) . وازدهرت لدراما بشكل واسع في عصر النهضة ، ووجدت دفعه قوية بالذات في انجلترا على ايدي : ك . مارلو (١٥٦٢ - ١٥٩٣) ، وايضا : بن جونسون (١٥٧٣ - ١٦٣٧) ، ثم وليام شكسبير مؤلف الدراما الاعظم ، الداعية الحار للانسانية الذي قدم بشكل غير مألوف معرضا كاملا من صور الشخصيات الجباره الجسيمة ، وترك لنا ثروة من لوحات الواقع ، انساطعة ، المشبعة بالوان التناقضات الحية . وقد تطورت الدراما في اسبانيا بفضل : لوبي دى فيجا ، وبدرجة ما كالديرون . في عصر النهضة لم يعد المحرك الرئيسي للحداث في الدراما هو القضاء ، المحظوم ، او مصير الشخصيات الذي تخطه القوى العليا مسبقا ، بل الانسان نفسه ، بشخصه وارادته كفرد . وفي القرن السابع عشر ، حل مزاج جديد محل واقعية عصر النهضة ، وأخذت تبرز ملامح نزعة شكليه زخرفية (باروك) ولاحظها النقد - على سبيل المثال - في أعمال « كالديرون » . وتطورت دراما « الباروك » في اسبانيا خاصة ، وعكسست مزاج الاستقرارطية الرجعية التي

شرعت تتصلبى للحركة الاصلاحية لـتى ميزت عصر النهضة . ومن ابرز كتاب الباروك في تلك المرحلة : « لوينشتين » (١) ، و « جريفيوس » (٢) الذى صور ماساوية حرب للثلاثين عاما . وتشكلت الكلاسيكية في ظروف تدعيم نظام الحكم المطلق في فرنسا وأحمد المعارضة ذات الطابع الاقطاعي (حركة فروند - *Fronde* ، المقلع ، ١٦٤٨ - ١٦٥٣) ، واقامت الكلاسيكية بناها على الدراما المرتب والحكم بوحداته الثلاث : (المكان ، للزمان ، الموضوع) والتخطيط العقلاني للصراع داخل الدراما ، والتوزيع المحدد لأدوار الشخصيات و مواقعها . وتميزت المأساة الكلاسيكية بانها مأساة « سامية » ، تتجنب نثر الحياة اليومى وتنتهي إلى عني كل : هـ هو بسيط وأرضى من الواضىع ، وترفضها باعتبارها « انحطاط » ، لا يليق بالفن العظيم . ومع ذلك فقد تشبتت بأعمال اساتذة الكلاسيكية العظام مثل : « كورنـى » ، « راسـين » ، « فولـتـير » ، بمشاعر الحماس والتـماـطف مع للبسـطـاء من مواطنـيـهم . وما زـالـ ، المـوضـوعـ لـرـئـيـسـ لـسـرـحـيـةـ « السـيـدـ » - لـصـرـاعـ بـيـنـ الـوـاجـبـ وـالـعـاطـفـةـ - يـنـبـضـ بـمـغـزـاهـ الـاجـتمـاعـيـ لـلـحـيـ .

وعندما يطلق لفظ « الكلاسيكية » ، للمعارضة مع الرومانтика : « يكون المصود بتلك المعارضة ايضاً المقابلة بين مصدر الايحاء في الادبين ، فالمفهوم ان الادب الكلاسيكي يستوحى الآداب اليونانية واللاتينية ، بينما للرومانтика تستوحى الآداب التي كتبت باللغات الرومانية ، اعني آداب التراث الوسطى وهي الآداب القومية التي نشأت في فرنسا وغيرها مع ظهور اللغات الرومانية المتفرعة من لغة روما القديمة (اللاتينية) وهي : الفرنسيـةـ

(١) دانيـلـ كـاسـيـرـ فـونـ لوـنـسـتـينـ (Lohenstein) : (١٦٢٥/١٢٥ - ١٦٤٢/٤٢١) كـاتـبـ المـانـيـ مـعـرـوفـ ، مـثـلـ بـارـزـ لـحـرـكـةـ « الـبـارـوـكـ » ، كـتبـ المـائـىـ الـتـىـ تـرـكـ إـلـىـ وـاـضـعـ تـارـيـخـةـ باـسـلـوبـ مـنـقـ وـمـنـكـفـ مـثـلـ : « كـلـيـوبـاتـراـ » وـاعـتـمـدـ لـلـأـنـثـيـ فـيـ الـمـشـاهـدـ عـنـ عـرـضـ الـمـشـاهـدـ الـفـطـائـعـ الـحـافـلـ بـالـتـعـيـبـ وـالـدـاءـ وـغـيـرـ ذـاكـ . أـنـمـ اـعـمـالـهـ روـاـيـةـ : « أـرـمـيـسـ وـتـوـسـتـيلـدـاـ » (١٦٨٩) وـيـجـدـ فـيـهـ اـبـطـلـ « أـرـيـسـ » مـحـرـ الـمـانـيـ دـنـ الـبـسـتـيـادـ الـرـوـمـانـيـ .

(٢) جـريـفـيوـسـ (Gryphius) : (١٦٦٢/٧/١٦ - ١٦٩٦/١٠/٢) شـاعـرـ وـكـاتـبـ مـدـرـحـيـ المـانـيـ مـعـرـوفـ ، مـنـ مـمـلـىـ حـرـكـةـ « الـبـارـوـكـ » تمـيـزـ اـبـداـعـهـ الـأـدـبـ بـالـقـسـاـمـ ، وـخـاصـةـ بـعـدـ حـرـبـ الـثـلـاثـيـنـ عـامـاـ الـتـىـ خـاصـتـهاـ الـمـانـيـاـ . كـتبـ الـمـرـحـدـاتـ الـكـومـيـدـيـةـ وـالـمـائـىـ الـتـارـيـخـيـةـ . مـنـ أـنـمـ اـعـمـالـهـ : كـومـيـدـيـاـ « السـيـدـ بـيـوتـرـ سـكـفـيـنـسـ » (١٦٥٧) ، وـ« رـوزـاـ الـمـحـبـوـبـةـ » الـتـىـ تـبـيـزـتـ مـنـ بـيـنـ اـعـمـالـهـ بـنـزـعـةـ وـاقـعـةـ دـيمـقـرـاطـيـةـ (نـسـبـيـاـ) وـكـانـ اـبـطـالـهـ مـنـ الـفـلـاحـيـنـ (١٦٦٠) .

والإيطالية والبرتغالية والاسبانية ولغة رومانيا والبروفنسال (جنوب فرنسا للشرق) ، والرومانتش في سويسرا^(١) .

وقد افسحت الكلاسيكية المجال لظهور أحد عباقرة الكوميديا في الأدب العالمي : مولير ، الذي تمكّن من التحرر نسبياً من القواعد الجمالية للكلاسيكية ، تلك القواعد التي جمعها فيما بعد الناقد الفرنسي « بولو » Boileau عام ١٦٧٤ في قصيدة بعنوان « الفن الشعري » ، كتبها محاكاة لكتاب « فن الشعر » للشاعر اللاتيني « هوراس » .

بطول القرن الثامن عشر ظهرت دراما التنوير (الدراما البرجوازية) لتعكس الصراع الحاد بين الطبقة المتوسطة والقطاع . واتخذت الدراما البرجوازية من مواطنى الطبقة الوسطى أبطالاً لحوادثها الدرامية ، وقللت من أهمية الفضائل البطولية الاستقرائية ، وعارضت المصير المحظوظ للإنسان بالدعوة لأدراك العوامل المادية والاجتماعية التي تحكم في الإنسان . ولم يكن الاتجاه العام لدراما ذلك العصر أبداً ملغزاً واحداً ، فقد انتهى بتقيارات ذات أكثر من مغزاً . وعلى سبيل المثال ، فإن انتاج « لفيري » في إيطاليا ، و « فولتيير » في فرنسا قد اعتمد بشكل محسوس على لنزعه الكلاسيكية الدرامية ، لكن الكاتبين المذكورين قاماً باستخدام تلك لنزعه للتعبير عن رفض للولاية المهووس للسلطة والتباشير بالآفكار الثورية (مثلما هو الحال عند : م . ج . شينيه) . هذا ، في الوقت الذي نُسِّكل فيه بعض الكتاب الآخرين : (ليло في بريطانيا ، ديدرو . وميرسيه ، في فرنسا وغيرهم) نوعاً جديداً تماماً هو : الدراما البرجوازية ، التي حلّت محل الدراما الكلاسيكية . وقد صاغ كل من ديدرو ، ولينسنج المبادئ النظرية للدراما البرجوازية الجديدة ، ورفضاً المبادئ العقلية المحضة ل الدراما الكلاسيكية وقاما بالدعوة لمسرح ودراما ديمقراطية ، وطالباً بتوسيع نطاق موضوعات الدراما ودخول الواقع الاجتماعي والحياتية الملموسة .

وقد كان أولئك الرواد أول من وضع الأساس للقول بأن المسرح دوراً ماماً في التغيير والاصلاح .

وعلى حد قول « ل . ميرسيه » ، فإن المسرح يمثل : « أكثر الوسائل واقعية وأكثرها ملائمة لأمداد العقل البشري بقوة لا تهزم » . هكذا ، بدءاً

(١) د . محمد مندور : « في الأدب والنقد » الطبعة الثالثة . القاهرة

(١٩٥٦) ص : ١٠٧ .

من القرن الثامن عشر يدخل مصطلح « الدراما » في تاريخ الأدب باعتباره مفهوماً من نوع خاص ، يتبلور في إطاره بمرور الوقت مضمون آخر ، أكثر رحابةً ومرنةً بما لا يقاس ، مضمون اجتماعي وجماهري مختلف . ويمكنا أن نجد في مسرحيات « ليسنجر » : (أميليا جالوتى) ، و « شيلر » : (المؤامرة والحب) وغيرها من الدراما البرجوازية الابطال الذين يتندون في وجه طغيان واستبداد الاقطاعيين وانعدام المساواة الطبقية . وفي نفس الوقت تطلع « جوته » إلى الشكل الفخم والصياغة الجبارية في مسرح شكسبير ، وحاول أن يقتفي خطى ذلك العملاق مكتب : « جيتس فون بير ليخينجين » ، و « أجمونت » ، وغيرها من الدراما التي تردد فيها صدى المزاج الأوروبي العام الذي سبق مرحلة النهوض الثوري . وفي نفس الوقت لجأ « ليسنجر » إلى الدراما ذات الشكل الفلسفى عام فى « ناتان مودروم » وكذلك « جوته » ، في « فاوست » . وتالتلت كوميديا في تلك المرحلة في فرنسا : « زواج فيجارو » ، لبومارشيه . ويتصفح فيها تعاطف المؤلف وحماسه للطبقة الوسطى ، و « الرعاع » عشاق الحرية . في تلك المرحلة لمع في بريطانيا أيضاً : « أو جولد سميت » ، و « دج فيلدينج » ، و « در شيريدان » ، وفي إيطاليا : « ك جولدوني » .

وبعد من القرن التاسع عشر تصبح للرومانтикаية للتيار الاقوى في الدراما . وقد نشأت ثورة كاملة في المسرح الفرنسي ، ارتبطت باسم : « فيكتور هوجو » وبمسرحياته التي قدمت في الثلاثينيات : « ارنانى » (١٨٣٠) ، « الملك يلهم » (١٨٣٢) ، « ريو بلاز » (١٨٣٨) وغيرها . وقد وضع « فيكتور هوجو » . الأساس النظري للرومانтикаية في مقدمة مسرحيته : « برومويل » (١٨٢٧) . وقد هاجم « فيكتور هوجو » بعنف انكلاسيكية ، ومراعاتها لقدسية وضع الطبقات ، وتقيدها بقاعدة « الوحدات الثلاث » . وقد استعان « هوجو » - لدحض القواعد الجمالية للكلاسيكية - بشكسبير ، متخدًا منه مثلاً ، إلا أن « هوجو » قد فسر شكسبير وأبداعه على أساس مبادئ الرومانسية ، داعياً إلى تصوير مواقف الحياة المضادة بشدة ، ومزج للسمو بالسخرية الواضحة ، والأساوي بالكوميدي . وتدعى الدراما : « مرآة تكشف كل شيء » ، فهي : « تحول بصيص النور البسيط إلى ضوء ، والضوء إلى لهب » . وقد انتقص الكتاب الرومانتيكيون - إلى حد ما - من الموضوعية التي اتسمت بها الدراما كنوع أدبي ، فجعلوا العنصر الذاتي ملازماً لها ، وفرضوا على المشاهد أن يحس بموقف الكاتب من الظاهرة التي يصورها في عمله ، ولم يكن من النادر أن يتمزج صوت المؤلف بصوتبطل العمل الدرامي . ولعل هذه سمة عامة للدراما الرومانтикаية وإن كانت هذه السمة لا تنفي تنوع وثراء هذا النوع الدرامي .

فـ **لـ النـصف الـاول منـ القـرن التـاسـع عـشـر - فـ آدـاب اـورـوبا لـلـغـربـية** -
 أـخـتـ تـبـرـز بـوـضـوح أـنـوـاع أـخـرى مـنـ الدـرـاما مـثـلـ : كـومـيـديـا الـاسـطـورـة ،
 الدـرـاما التـارـيـخـية ، الدـرـاما الـفـلـسـفـيـة ، الـمـأسـاة الـقـدـرـية . وـازـدـاد الـاهـتمـام
 بـالـتـارـيـخ كـمـحـور فـنـى لـلـدرـاما ، وـهـوـ ماـ نـرـاه عـنـدـ فـيـكتـور هـوـجـو ، ،
 وـ « دـوـمـاس الـاـب » ، وـ « جـ كـلـيـسـت » ، وـ آخـرـين . وـعـلـى حـين رـفـضـ الـكـتـابـ
 لـلـروـمـانـتـيـكـيـوـن عـقـلـانـيـة مـدـرـسـة « بـوـالـو » ، الـكـلاـسيـكـيـة ، فـانـهـم لـم يـتـمـكـنـوا
 مـنـ التـغلـب عـلـى الطـابـع الـاحـادـي فـي تـصـوـيرـهـم لـلـشـخـصـيـات الـإـنـسـانـيـة
 (وـمـوـ اـمـرـ يـتـقـنـ مـعـ المـوقـفـ الـجمـالـيـ لـلـروـمـانـتـيـكـيـيـن) فـالـبـطـلـ الـروـمـانـتـيـكـيـ
 هوـ فـيـ اـغـلـبـ الـحـالـاتـ اـنـسـانـ فـيـ قـبـضـةـ مـصـيرـ غـيرـ مـالـوفـ ، وـيـتـحـركـ فـيـ ظـرـوفـ
 اـسـتـشـائـيـةـ لـلـغاـيـةـ . وـتـمـيـزـ الـروـمـانـتـيـكـيـوـن عـنـ الـكـلاـسيـكـيـيـن بـتـجـمـيلـهـمـ لـلـظـرـوفـ
 لـتـىـ يـصـوـرـونـهـ وـيـتـحـركـ فـيـهـاـ لـلـبـطـلـ ، وـبـاءـ غـدـاـقـهـمـ عـلـىـهـ صـبـغـةـ شـرـقـيـةـ (اوـ
 صـبـغـةـ بـلـدـ مـنـ بـلـدـانـ الـبـحـرـ الـأـبـيـضـ الـمـتو~سـطـ ، اوـ غـيرـهـا) بـحـيثـ يـبـدوـ فـرـيدـاـ ،
 وـمـتـمـيزـاـ . وـقـدـ دـفـعـتـ الـروـمـانـتـيـكـيـةـ الدـرـاما لـلـامـامـ خـطـوـاتـ وـاسـعـةـ ، بـتـصـوـيرـ
 لـمـواـطـفـ وـالـشـاعـرـ الـعاـصـفـ ، وـالـمـواـقـفـ الـحـادـةـ لـتـىـ يـتـعـرـضـ لـهـاـ الـبـطـالـ
 وـمـاـ يـحـيـطـ بـهـمـ ، وـمـقـدـرـةـ عـلـىـ التـعـبـيرـ عـنـ تـلـاطـمـ الـشـاعـرـ الـمـضـطـرـبـةـ فـيـ الـنـفـسـ

فـ **لـ النـصف الـثـانـي منـ القـرن ١٩ يـؤـدـيـ الـبـحـثـ عـنـ لـلـبـطـلـ الـروـمـانـتـيـكـيـ** ،
 لـلـ طـرـيقـ خـاصـ اـسـتـكـثـيـفـهـ رـ . فـاجـزـ حـيـنـماـ لـجـأـ لـلـاستـعـانـةـ بـالـاسـاطـيرـ
 (الـمـيـثـولـوـجـيـاـ) الـالـمـانـيـةـ ، وـبـدـاـ ذـلـكـ فـ : « خـاتـمـ نـيـبـيلـوـنـجـوـفـ » ، كـمـاـ
 اـعـادـ صـيـاغـةـ بـعـضـ الـقـصـصـ مـنـ الـعـصـورـ الـوـسـطـيـ (١) . وـقـدـ بـدـاـ هـنـرـيـكـ
 اـبـسـنـ طـرـيقـ بـالـدـرـاما لـلـروـمـانـتـيـكـيـةـ ، مـعـتـمـداـ عـلـىـ مـوـاضـيـعـ تـارـيـخـيـةـ
 اـسـطـوـرـيـةـ ، وـفـيـمـاـ بـعـدـ فـيـ سـنـوـاتـ نـصـجـ الـكـاتـبـ اـخـذـ يـقـدـمـ لـنـاـ نـمـاذـجـ مـنـ
 دـرـاماـ مـخـتـلـفـةـ وـجـيـدـةـ : دـرـاماـ الـوـاقـعـيـةـ الـنـقـدـيـةـ ، الـتـىـ اـخـتـنـتـ عـنـ اـبـسـنـ
 بـاسـتـانـيـتـهـ فـيـ الـتـحـلـيلـ لـلـنـفـسـ : (مـسـرـحـيـاتـ « نـورـاـ » ، ، ، أـعـمـدةـ الـجـمـعـ ،
 وـغـيرـهـا) . وـقـدـ اـثـرـتـ الـقـوـاءـدـ الـجـمـالـيـةـ لـلـمـدـرـسـةـ الـطـبـيـعـيـةـ تـائـيـراـ كـبـيرـاـ فـيـ
 مـنـ اـبـسـنـ السـرـحـىـ ، وـبـيـدـوـ ذـلـكـ وـاـضـحـاـ فـيـ مـسـرـحـيـتـهـ « اـشـبـاحـ » ، كـمـاـ
 اـنـهـ - فـيـ الـرـحلـةـ الـمـاـخـرـةـ مـنـ مـسـرـحـهـ - وـقـعـ تـحـتـ تـائـيـرـ الـمـدـرـسـةـ الـرـمـزـيـةـ .

فـ **فـ نـهاـيـةـ الـقـرنـ التـاسـعـ عـشـرـ اـمـتـدـتـ الـاـتـجـاهـاتـ غـيرـ الـوـاقـعـيـةـ لـتـشـمـلـ**
الـدـرـاماـ بـتـائـيـرـهـ . وـتـتـضـعـ لـنـاـ بـجـلـاءـ دـرـاماـ الـمـدـرـسـةـ الـطـبـيـعـيـةـ فـيـ الـاعـمـانـ

(١) رـيـنـارـدـ فـاجـزـ : (١٨١٢ - ١٨٨٢) ، الـمـؤـلـفـ السـيـفـونـيـ الـأـلـافـ الـمـعـرـوفـ.
 اـسـتـهـمـ نـصـوـصـ « دـرـاماـ الـمـوـسـيـقـيـةـ » الـتـىـ ثـانـ يـوـلـفـهـاـ مـنـ الـاسـاطـيرـ الـالـمـانـيـةـ :
 « زـيـغـفـرـيدـ » ، وـ « مـوتـ الـآـةـ » ، وـغـيرـهـا . وـلـهـ - غـيرـ ذـلـكـ - دـرـاسـاتـ هـامـةـ فـيـ
 الـمـوـسـيـقـيـ : « الـفنـ وـالـنـورـةـ » ، « الـأـوـبـرـاـ وـالـدـرـاماـ » ، « فـنـ الـمـسـتـقبلـ » .

المبكرة لـ : هـ . هاوبتمان : « عند شروع الشمس » ، وخاصة فكرة الوراثة (تحكم الصفات المضوية الموروثة في حياة الإنسان) وفي الاعمال الأخرى لهاوبتمان تتفاضل افكار المدرسة الطبيعية مع طرح القضايا الاجتماعية المحة ، وخاصة في مسرحية « النساجون » التي تعالج انتفاضة عمال النسيج في مدينة سيليزيا ، في بولندا (١٨٤٤) . وبصورة عامّة فإن دراما الطبيعية اتسمت ببطء تطور الأحداث والسعى لإعادة خلق كافة تفاصيل الحياة للحقيقة على المسرح ، حتى لو كان ذلك على حساب المبدأ الرئيسي الذي تتفرد به الدراما : للحركة والفعل .

إن تاريخ دراما المدرسة الرمزية أكثر غنى ، وأشد تناقضًا . فقد عكست تلك الدراما معاناة البحث البهم عن طريق جديد لدى كتاب المسرح التقديرين : « الجرس الغارق » تأليف هـ . هاوبتمان ، (١٨٩٦) ، ولكن الرمزية في عمومها قد مثلت الأفكار الديكادانتية (١) للضارة ، ومزاج لليلاس الذي لا يرى مخرجا ، والشغف بفكرة الموت .

في بداية القرن العشرين ، اخذت تتشع - على نحو جديد - تقالييد الدراما الرومانтика في مسرحيات : « رومان رولان » التي تخللها الحماس التوري ، والثقة في الحياة والجماهير : سلسلة مسرحياته المسماة « مسرح الثورة » . ايضاً استخدم « برنارد شو » بطريق متعددة التقالييد للDRAMATIC لتقالييد الدراما التي راكمها تاريخ الفن المسرحي من قبل ، فمزج بين السخرية البالغة والتصوير الواقعى للحياة . وكان اسلوب تصوير الضدين من الاساليب المفضلة للرومانتيكيين : تصوير حياة البطل الخالية من الهموم ، للسعيدة ، ثم حياته للشقيقة ، للفظة . واعاد برنارد شو استخدام ذلك الاسلوب فى سياق جديد للاستفادة مما يكشف عنه صدام المتناقضات ، وذلك لانشاء نوع جديد من الدراما : الدراما الاجتماعية والفلسفية النقدية .

ويتضح في دراما الكتاب الالمان والنمساويين الانطباعيين : « هانزيفنكلفر » ، و « فيرفييل » ، و « ١٠ تولير » ، التخل عن التصوير الواقعى للحياة والاتجاه إلى الصور الفنية المجردة ، وهي الظاهرة التي اتضحت في

(١) ديكادانتيه : (عن انفرنسية decadence) الماخوذة عن الانجليزية « decadentia » وتعني انحطاط أو ندھور ، وهي المصطلاح العام الذي يشير إلى مختلف الظواهر اتفانية المتدهورة ، التي تكتسب عن أزمة ومائى ، التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين .

سنوات الحرب العالمية الاولى ، سنوات التحول ، وتشكل وضع ثوري في عدد من بلدان اوروبا . وقد احلت دراما الانطباعية النماذج الاجتماعية المجردة محل النماذج والصور الحية : للعامل والليونير ، والماهيم التقديمية العامة الانسانية : الانسان ، المرأة . وقد اعلن ذلك للتيار عن نفسه بشكل سافر ، وانشهر على منصة المسرح صرخة الافكار والمبادئ، العامة . وظهرت الدراما الانطباعية كمحاولة لنقض وهم تصوير الحياة على طريقة المدرسة الطبيعية ، وردا على مسرح الترفية البرجوازى والمسرح الفارغ من اية فكرة .

وتمثلت دراما الكتاب الانطباعيين اليساريين مرحلة هامة في عملية انشاء المسرح الثوري في القرن العشرين ، على الرغم من انه كان واضحا بالفعل - في بدايات القرن العشرين - حدود الوسائل الفنية للتي لا تستطيع ، الانطباعية ، ان تتحطها للامام .

في بدايات القرن العشرين تسارع ايقاع تطور الدراما الثورية ، واشتد النزوع لوضع الحدود بين الواقع الفكرية في المسرح باوروبا ، واخذ يتشكل في العشرينات من هذا القرن منهج الواقعية الاشتراكية في الاعمال المسرحية لبريلخت ، و « شون اوکسی » ، و « ف . فولف » . وفي نفس الوقت تميز - في ساحة المفاهيم الجمالية - تياران : واحد الاول منها للتقاليد الواقعية في القرن التاسع عشر التي صورت الحياة واعادت خلقها كما هي عليه في الحقيقة ، هذا بينما سعي التيار الثاني لاستكشاف آفاق جديدة للابداع تمثلت في نظرية « بريخت » الجمالية : التجريب (المؤثرات التغريبية كالعرض السينمائى واللافتات الخ) ولا يتعارض التجريب في المفاهيم الجمالية للدراما التقديمية مع خلق النماذج الفنية الحية والامتناع الفنى ، كما انه يساعد في ابراز المشاكل الاجتماعية بشكل اكثر وضوها . في المسرح البرجوازى كان النكوص عن تصوير الواقع وسيلة للهروب من التصدى للحياة بمختلف التناقضات التي تحكمها ، ومن ثم اصبح التجديد هدفا بحد ذاته ظهرت صيغة جديدة لمسرح « الديكادانتي » ، وهي دراما « العبث » : صمويل بيكت ، ويونسكو ، وآخرون .

وتنامي في الدراما التقديمية اتجاه لطرح القضايا الفلسفية مثلما نرى عند : جان بول سارتر ، ارثر ميللر ، دورينمات ، ماكس فريش وغيرهم ، وغالبا ما تكون مادة تلك الدراما خيالية أو اسطورية تاريخية . وتطورت

في نفس المرحلة للدراما المنزلية ، وخاصة لدى كتاب الواقعية الجديدة الإيطالية : أدوارد دي فيليبو (١) .

وتفتت النظر محاولات التجديد والبحث عن وسائل تعبيرية حديثة عند كل من : « بوجين أونيل » ، و « د . ب . بريستلي » ، و « ج . آنسوي » ، و « تنيسي ولديامز » ، و « د . أوثبورن » ، و « أ . أولبي » وغيرهم .

وترجع نشأة الدراما الروسية إلى عهد بطرس الأول (١٧٢٥ - ١٧٣٢) مؤسس الدولة الروسية الحديثة ، وباعت نهضتها الثقافية بما اجراه من إصلاحات وتحولات هائلة ، وحين ظهرت الدراما في القرن السابع عشر اتخذت طريق ما يعرف « بالدراما المدرسية » ، وكانت نصوصها تمجد إصلاحات بطرس الأول ، وفيما بعد في القرن الثامن عشر مرت الدراما الروسية بمرحلة الكلاسيكية التي عكست بوضوح أيديولوجية « الحكم المطلق المستنير » . وقام « أ . سوماركوف » (١٧١٧ / ١١ / ٢٥ - ١٧٧٧ / ١٠ / ١٢) بتأسيس « المأساة الروسية » ، تحت تأثير دراما التتوير الإلانية والفرنسية . وتبدأ الدراما الواقعية بعد ذلك بكوميديا : « شاب قليل للعلم » (١٧٨١) وندد فيها الكاتب (فونفيزن) بنظام الرق الاقطاعي ، وتعد هذه للكوميديا بداية الدراما الواقعية على الرغم من منهجها الكلاسيكي . وبعد ذلك أثرت الحرب الوطنية التي خاضها الشعب الروسي ضد الغزو الفرنسي (١٨١٢) ، ومن بعدها انتفاضة « الديسمبريين » (١٨٢٥) في المزاج العام وخلقت حالة من العداء الواسع لنظام الرق والقيصرية ، وتجلى ذلك في أعمال « جريبايديف » ، مسرحيته : « ذو العقل يشقي » ، ومسرحية « بوشكين » : « بورييس جادانوف » . وتطورت الدراما فيما بعد في صراع مع أدباء القيصرية وخدمة النظام واتخذت اتجاهين : الدراما الرومانтикаيكية ; مسرحية القناع تاليف ليرميتوف) والدراما النقدية للهجائية (« المفترش العام ، تاليف جوجول) . وواصل عملاق المسرح الروسي « أوستروففسكي » ، تقاليد جوجول الهجائية تقديم موسوعة درامية تضم مختلف النماذج الإنسانية قبل الفاء ، قانون القناعة ، وبعد الفائه ، وكان انتاج « أوستروففسكي » (١٨٢٣ - ١٨٨٦) متنوعاً ومتصللاً وشامل كافة أنواع

(١) أدوارد دي فيليبو : (١٩٠٠ / ٥ / ٢٤ - نابولي) مخرج وممثل كاتب مسرح . من أشهر مسرحياته : « ولادة في بيت كوبيللو » (١٩٢١) ، و « قولوا له نعم .. دازما » (١٩٣٢) ، « نابولي مليونير » (١٩٤٥) و « السبت ، والأحد ، والاثنين » (١٩٦٠) . وغيرها .

الدراما بقدرة فائقة من الناحية الفنية ، والانسانية . بحيث يمكن القول بأنه عن حق مؤسس المسرح الروسي الحديث . وقام سالتيكوف شيدرين هو الآخر بتطوير تقاليد جوجول المسرحية الساخرة ، ومن أشهر مسرحياته: «موت بازوخين» . وفي نهاية القرن التاسع عشر شغلت دراما ليف تولستوي مكانا هاما في المسرح الروسي : «سلطان الظلام» ، «الجنة للحياة» ، وغيرها . وفضح تولستوي في مسرحياته تلك الظروف غير الانسانية التي نتولد في ظل نظام الرق القديم .

وقد جسد أنطون تشيشروف في مسرحياته : «طائر النورس» و «الأخوات الثلاث» و «العم فانيما» و «بستان الكرز» ، الشوق العميق لتغيرات جذرية تبدل وجه المجتمع ، كما تشبعت مسرحياته بالاحتياج على خواء الروح الانسانية ، على الرغم من التصور الغامض للطرق المحددة لأمكانية الوصول إلى أشكال جديدة وعادلة من الحياة .

وقامت مسرحيات جوركى : «البرجوازيون الصغار» ، و «الحضيض» ، وغيرها بفتح طريق جديد في الدراما الروسية . وقد كتب جوركى بقصد المهام الجديدة الملقاة على عاتق المسرح السوفيتى : (ان كتاب مسرحنا الشبان يعيشون في وضع سعيد ، اذ يجدون أمامهم بطلا دراميا لم يسبق له وجود ، بطلا بسيطا وواضحا وعظيما أيضا ، وهو عظيم لانه لا يساوم وهو متمرد اكثر بكثير من «دون كيشوت» او «فاوست» ، ابطال انساضى) .

وقد مرت للدراما السوفيتية بعدة مراحل من التطور مرتبطة بمراحل تطور المجتمع السوفيتى نفسه ، ففى مرحلة الحرب الاملمية انتشرت أشكال الدراما ذات الطابع التحريرى وللدعائى ، التى تميزت بغلبة الشعور انرومانسى الحاد فى تلقى الوضع الثورى واستخدام الرمزية كما يتضح فى مسرحية مايكوفسكي : «ماستيريا - اف» ، وفى تلك السنوات برع ايضا اتجاه آخر فى الدراما المزرية التى شكلت الخبرات الاولى لكتاب الدراما السوفيتى فى مجال المسرحية الاجتماعية المزرية على الرغم مما شاب تلك المسرحيات من نزوع نحو الاتجاه الطبيعى مثل ذلك مسرحيات «سيرافيموفتش» .

وفى العشرينات اشتهرت النزعة النفسية فى الدراما السوفيتية والعودة الى النماذج الكلاسيكية ، الامر الذى اوجزه شعار لوناقشرسكي (١٩٢٣) : «العودة الى استروفسكي» . وفي تلك المرحلة تطورت الدراما الساخرة بصورة ملحوظة : «شقة زوينكا» ، تاليف بولجاكوف ، و «البق» ، تاليف مايكوفسكي .

أما المسرح العربي بمعناه الواسع فقد عرف لأول مرة في عهد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حين استخدمت الحملة بعض الفرق المسرحية من فرنسا لعرض بعض حفلاتها في منزل يقوم في حقيقة فسيحة بالقرب من حي الأزبكية ويصف للجبرتي في يومياته (٢٨ ديسمبر ١٨٠٠) هذه الحفلات بقوله : (... وكانوا يجتمعون به كل عشر ليالي ليلة واحدة يتفرجون فيه على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلى والملامى ، وهو المسمى في لغتهم بالكمدى Comédie وذلك لعدة أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئه مخصوصة) . وكانت لبنان أسبق البلاد العربية التي عرفت المسرح ، وذلك بفضل مارون النقاش عام ١٨٤٨ ثم تلتها سوريا عام ١٨٦٥ على يدي احمد أبي خليل التباني ، وكانت مصر هي الدولة العربية الثالثة التي نشأ بها مسرح قومي خاص بها على يدي يعقوب صنوع ١٨٧٠ الذي قدم حوالي ٣٢ مسرحية مثل « غندور مصر » و « زوجة الاب » و « زبيدة » و « شيخ البلد » ، وكان بعضها مؤلفا وبعضها الآخر مأخوذا من المسرحيات العالمية لوليير وراسين وكورنري وشكسبير وغيرهم . أما أول مسرح مصرى عكان مسرح دار الأوبرا الذى أنشئ عام ١٨٦٩ ، وشهد المسرح المصرى عهدا جديدا باحتراف الشيخ سالم حجازى ، وقد تلت تلك المراحلة مرحلة أخرى أكثر ثراء، حين دخل ميدان المسرح جورج أبيض وزكي طليمات وعبد الرحمن رشدى ويوسف وهبى وسليمان نجيب ومحمود تيمور وغيره^(١) .

(١) انظر كتاب الدكتور محمد مندور - المسرح - دار المعارف المصرية ١٩٤٣ ، ورواد المسرح المصرى تأليف محمد كمال الدين - القاهرة ١٩٧٠ .



رقم الإيداع ١٩٨٣/٦١٧١

شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع